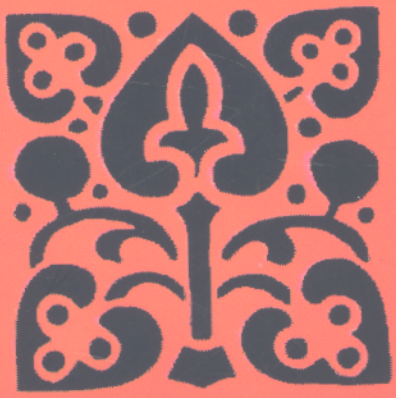
# PHAN NGỌC

# cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học



NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

# *CÁCH GIẢI THÍCH VĂN HỌC BẰNG NGÔN NGỮ HỌC*

PHAN NGỌC

# CÁCH GIẢI THÍCH VĂN HỌC BẰNG NGÔN NGỮ HỌC

*(Tái bản lần thứ nhất)*

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

HOAN NGHÊNH BẠN ĐỌC GÓP Ý PHÊ BÌNH

Nhà xuất bản Trẻ
161B Lý Chính Thắng, quận 3, Tp.HCM
Điện thoại: 8465596 - 8444289
Email: nxbtre @hcm.vnn.vn

# Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học

Truyền thống nghiên cứu và phê bình văn học Việt Nam rất có giá trị. Công trình nầy giới thiệu một cách tiếp cận mới, dùng Ngôn ngữ học để giải thích hình thức nghệ thuật của văn học. Người viết cố gắng nêu lên một vấn đề còn đang tranh luận là nội dung của hình thức và cố gắng trình bày nó dựa trên kinh nghiệm học tập của mình.

Người viết là một người làm Ngôn ngữ học thiên về mặt nhận thức, tức là chú ý đến mặt triết học của vấn đề. Dĩ nhiên, câu chuyện không đơn giản chút nào, nhưng theo kinh nghiệm, người viết thiên về những biện pháp có thể áp dụng mà tránh đi sâu vào nguyên lý. Chúng tôi hy vọng công trình sẽ góp phần xây dựng được một cách tìm hiểu hình thức dựa trên những hiểu biết bổ ích, vì hiện nay trong việc giảng dạy và nghiên cứu, mặt hình thức còn bị coi nhẹ. Chúng tôi không giấu giếm là sách có chỗ khó nghe, không quen với cách nhìn quen thuộc.

Nhưng khoa học khó lòng thoát khỏi điều này ở bước đầu. Một khoa học có đặc điểm là có thể sửa đổi, thậm chí bác bỏ

được. Người viết đã làm thế đối với Ngôn ngữ học, và hy vọng lý thuyết của mình sẽ được *vượt gộp* trong quá trình xây dựng một phong cách học tiếng Việt. Nếu như công trình nầy được chấp nhận, người viết sẽ cho ra tiếp những công trình khác còn khó nghe hơn, nhưng không ngoài mong muốn giúp người đọc có một cách tiếp cận mới có hiệu lực hơn cách nhìn xưa nay quen thuộc. Phần lớn các bài viết xong đã lâu, nhưng cái khó nhất vẫn là ở chỗ làm cho nó thích hợp với hoàn cảnh. Nếu có chỗ không thích hợp chỉ mong bạn đọc thông cảm.

Từ năm 1958, tôi không phải giảng dạy, chỉ phải dịch. Sau những giờ dịch vì công việc và để kiếm sống, tôi tìm hiểu những vấn đề liên quan tới mặt nhận thức. Có dịp được phát biểu, tôi thử nêu lên một ý dè dặt. Trong những năm 60, tôi trình bày những ý của riêng mình về phong cách học, lúc đó còn gọi là tu từ học, thơ Đường, Nguyễn Du... rất sơ sài.

Cố nhiên các bài không được công bố, hay chỉ công bố một phần ít ỏi vì thiếu giấy, theo giải thích. Lúc đầu tôi nghĩ cứ nghiên cứu theo xu hướng nầy, nhưng sẽ công bố 30 năm sau khi chết. Tôi biết lúc đó sẽ có người cần đến một cách nhìn mới, dù là khó nghe. Vào cuối những năm 70, tôi thấy có thể công bố cách nhìn dưới hình thức những mẹo, không đề cập tới mặt lý luận. Tôi đã thử làm thế về mẹo chính tả, mẹo dịch, mẹo giảng từ Hán - Việt thì thấy không gây tai tiếng.

Từ sau năm 75, công việc bị gián đoạn vì một băn khoăn khác đến với tôi: vì cớ gì nước Việt Nam lại nghèo? Tôi không

tìm lý do ở khách quan, lý do của sự nghèo khổ là ở ngay tôi, tôi tìm hiểu nó ở tôi. Do đó, tôi đi sâu vào lịch sử văn hóa nước mình và đối chiếu nó với Đông Nam Á và thế giới để tự giải thích cho mình hiểu. Do đó, có những công trình về văn hóa.

Tôi thích sống cuộc sống nhỏ bé, không giao du, để hiểu mình. Tôi nghiên cứu tiếng Việt chỉ để hiểu chính mình cho đỡ hời hợt. Tôi tìm hiểu lý do gì làm cho tiếng Việt có thể thông báo, có thể gây cảm xúc được, cái mã thông báo và cái mã cảm xúc của nó ở đâu ? Cứ dần dần các kết quả tìm hiểu chồng chất lên, nó chỉ là sự tìm hiểu chính mình mà thôi. Nó không phù hợp với người chạy theo sự vật. Còn người cố tìm hiểu phương pháp thì bảo "tôi mới bán nồi mà chưa bán vung".

Đúng thế. Tôi có "vung" nhưng chưa dám bán, vì sợ ế, gây tai tiếng, vì lý thuyết tôi theo đuổi không giống như lý thuyết vẫn được tin dùng. Tôi xuất bản công trình nầy, tập hợp những bài chung quanh một đề mục "Nội dung của hình thức", để chờ đợi... Quyển nói về phong cách Nguyễn Du của tôi thực tình là khó nghe, nhưng nhờ người Việt yêu Nguyễn Du cho nên có sự thể tất cho những điều kỳ quặc mà tôi đưa ra. Kinh nghiệm nầy giúp tôi bạo dạn hơn, do đó có công trình nầy.

Hy vọng có sự thể tất, vì người Việt yêu thơ Đường, thơ câu đối. Biết đâu trong các anh em trẻ có người muốn tìm hiểu cái mã của chúng thì sao? Tôi cố gắng tự tìm hiểu mình,

vì hoàn cảnh chiến tranh, tìm hiểu những điều ở ngoài hết sức khó khăn, đối tượng tôi có thể khảo sát trong mọi hoàn cảnh là chính tôi. Nhờ vậy, tôi có một ít kinh nghiệm. Hy vọng những kinh nghiệm ấy không đến nỗi vô ích. Càng nghiên cứu mình, tôi càng thấy điều nói ra chắc không ai tin, đó là, tôi, với tính cách con người Việt Nam là một bài toán rất khó giải. Tôi cố tìm những giải thích trong các sách triết học của Husserl, của Heidegger, của những nhà triết học và dân tộc học vẫn bị coi là phản động. Tôi tìm hiểu phương pháp luận của chủ nghĩa Marx, không có tham vọng nào khác là tìm một cách suy nghĩ khách quan.

Trong hoàn cảnh hiện tại, tôi thấy công bố vài chục quyển theo xu hướng nầy không đến nỗi vô ích, vì nhìn chung, tôi bắt gặp những băn khoăn chung. Tôi không tin có nhà tư tưởng nào lại có khả năng giải đáp vấn đề, mà chủ yếu chỉ nêu vấn đề cho thời đại giải đáp theo đúng yêu cầu của nó. Xin các bạn đọc hiểu cho điều đó. Tôi không có tham vọng giải đáp cái gì hết, tôi chỉ cố gắng nêu vấn đề cho trung thực, nghiêm chỉnh, thử đưa ra một cách giải đáp, mà không hề cho cách giải đáp của mình là tiếng nói duy nhất đúng. Chẳng qua đã nêu vấn đề mà không thử đưa ra giải pháp thì sẽ hóa ra một người không có trách nhiệm với thực tế. Tôi cảm ơn cuộc đời của tôi đã cho phép tôi làm công việc này. Nếu gặp một hoàn cảnh khác, có lẽ tôi sẽ làm khác. Nhưng cuộc đời bao giờ cũng là cái ta phải chấp nhận, vui với nó, đồng thời vẫn không để cho nó thay đổi chí hướng của mình. Trong cuộc

đời của tôi có nhiều cuộc đời của các bạn tôi, của thế hệ trước tôi, và của thế hệ sau tôi. Trong sự tìm hiểu, tôi có những băn khoăn của chính bạn. Hy vọng các bạn sẽ thấy những băn khoăn ấy ở đây, khi các bạn muốn lý giải những hiện tượng ngôn ngữ, mà vì những nhu cầu cấp bách của công việc, các ban không có thì giờ tìm hiểu ngữ nghĩa của nó.

Tháng 10. 1994.

# Bàn về phương pháp luận trong khoa học xã hội

"Phương pháp luận quan trọng hơn phát minh, vì Phương pháp luận đúng, nhất định sẽ dẫn đến những phát minh có giá trị hơn nữa".

(L. Lando)

Khi nói đến phương pháp luận, không chỉ là nói đến những phương pháp sử dụng, mà còn nói đến cái logic ẩn đằng sau các phương pháp ta sử dụng trong bối cảnh của công trình nghiên cứu, và nó giải thích tại sao ta sử dụng phương pháp này hay kỹ thuật này, tại sao ta lại không sử dụng phương pháp khác hay kỹ thuật khác. Mục đích của nó là làm sao cho những người khác có thể đánh giá và kiểm tra các kết luận đã đạt được.

Một điều độc đáo là không có sự phân chia giữa Phương pháp luận của khoa học tự nhiên với Phương pháp luận của khoa học xã hội (KHXH). Karl Pearson (The grammar of Science) nói: "Phương pháp luận là một và như nhau trong mọi ngành khoa học và phương pháp này là phương pháp của mọi

đầu óc được huấn luyện một cách logic... Sự thống nhất của khoa học chỉ là ở các phương pháp của nó chứ không phải ở tài liệu của nó. Một người phân loại bất kỳ sự kiện gì nếu nhìn được các liên hệ qua lại của chúng và miêu tả được các quan hệ của chúng là đang áp dụng phương pháp khoa học và là một nhà khoa học".

Then chốt của phương pháp khoa học quy lại một chữ: "tìm quan hệ". Muốn tìm quan hệ, thực tế logic hình thức bất lực, vì đây chỉ là cái logic để trình bày sao cho chặt chẽ, hoàn toàn không phải là cái logic để phát hiện quan hệ. Còn phương pháp duy vật biện chứng tuy thực tế là bộ phận của Phương pháp luận để phát hiện quan hệ, nhưng nếu các nguyên lý khoa học (phục vụ đổi mới xã hội, sản xuất, lượng đổi chất đổi, lý luận về tương quan, lý luận diễn biến lịch sử) nếu không quy thành thao tác khoa học (thống kê, mô hình, cấu trúc, hệ thống...) dựa trên thành tựu của các khoa học hiện đại thì sẽ quay trở về tư duy, về giáo dục tư tưởng, về minh họa chính sách. Thí dụ, ta có hai quyển danh bạ điện thoại năm 1970 và 1990. Tự thân nó là dẫn liệu khoa học, nhưng muốn trở thành công trình khoa học thì phải căn cứ vào đấy để tìm ra những quan hệ. Thí dụ:

a) Tỷ lệ số điện thoại so với số dân;

b) Sự phân phối theo ngành: cơ quan nhà nước, xí nghiệp, tư nhân, cán bộ cao cấp...

c) Sự so sánh giữa hai mốc 1970 và 1990.

Một sự khảo sát như vậy là khoa học vì nó cho phép ta tìm được những quan hệ về kinh tế, xã hội...

KHXH tìm ra những tương liên có hệ thống giữa các sự kiện dựa trên thí nghiệm, quan sát, luận cứ logic từ những tiền đề đã được khoa học chấp nhận và sự kết hợp ba cái này theo những tỷ lệ khác nhau.

Phương pháp luận của KHXH và KHTN có những tiền đề là:

1. Bằng chứng xác nhận bằng giác quan, tức tính khách quan;
2. Sử dụng những khái niệm cần yếu (pertinent), hiện đại, tức là theo sát KHKT hiện đại;
3. Có thể *trực tiếp quan sát các lập luận*;
4. Trung hòa về đạo đức chỉ cốt nói đúng thực tại khách quan;
5. Dẫn tới những tiên đoán có tính xác suất;
6. Có thể kiểm tra các kết luận nếu làm lại;
7. Góp phần vào việc xây dựng những lý thuyết khoa học.

Một công trình chỉ là khoa học khi có cả 4 đặc điểm:

1. Khách quan, tức là mọi cái nó đưa ra, mọi dẫn liệu đều có thể xác nhận bằng giác quan hoặc bằng máy. Về mặt lý thuyết, đó là những lý thuyết, những kết luận đã được khoa học hiện đại xác nhận là đúng.
2. Được tiến hành có hệ thống, kiểm tra được, theo quy trình chặt chẽ gồm 7 bước:

a) Xác định vấn đề nghiên cứu,

b) Khảo sát các dẫn liệu;

c) Đưa ra một giả thiết để làm việc;

d) Quy định mẫu thiết kế;

e) Phân tích các dẫn liệu;

f) Kiểm tra các giả thuyết;

g) Viết công trình.

Không ai đọc sách mà làm ngay được. Các bước đều phải học, phải tập dợt. Làm khoa học, theo cách nhìn hiện đại, không phải là chuyện cao xa, mà là một việc bình thường như làm nghề mộc. Nghề mộc có những thao tác phải thành thạo (cưa, bào, đục..) thì làm khoa học cũng thế. Đây là cách đào tạo hàng vạn nhà khoa học vào thời buổi nền văn minh của trí tuệ.

**3.** Công trình không những có thể đưa ra được một giải pháp hữu hiệu để tác động đến thế giới, sửa chữa được một thiếu sót hiện có, mà còn có một tác dụng riêng về mặt khoa học. Vào thời buổi cả thế giới làm khoa học, người ta đọc tác phẩm của anh để làm công tác của họ có kết quả. Một công trình đã nổi tiếng thế giới, có giá trị khoa học cao, nhất định chứa đựng một Phương pháp luận mà tôi tuy nghiên cứu một khoa học khác hẳn vẫn học tập được về Phương pháp luận ấy. Bộ Tư bản của Marx chứa đựng một phương pháp luận biểu hiện rất rõ trong các tác phẩm của Durkheim, Moss, Claude Lévi- Strauss, chỉ

kể những nhà dân tộc học của Pháp. Đối với thế giới, Marx là nhà Phương pháp luận dù cho họ không theo CNXH. Một công trình vật lý nếu có giá trị nhất định phải được xây dựng trên một phương pháp luận có giá trị, giúp cho một nhà KHXH làm tốt công việc của mình.

Người ta phải tìm thấy trong công trình một dẫn liệu, một con số, một thống kê, một cách tiếp cận, một khái niệm mới, một cách mô hình hóa, một cách trình bày, một thư mục... mà họ cần để làm công việc của họ. Công trình khoa học càng lớn thì giá trị về Phương pháp luận càng cao. Chuyện theo chủ nghĩa là khác nhau, nhưng ai cũng muốn làm và cũng phải làm cho công trình của mình có tác dụng thực sự. Điều đó giống nhau. Nếu không, ai đọc công trình của anh bàn về một vấn đề xa lạ với họ? Còn không, thì đó là công văn. Một công văn có thể viết bóng bẩy, đối chọi như ở thời quân chủ, có thể hoàn toàn công thức như một tờ giấy mời họp, nhưng công văn và công trình khoa học là khác nhau.

**4.** Nó cho phép người đọc kiểm tra kết luận, nếu cần. Rồi sau khi kiểm tra sẽ thấy kết quả là đúng.

Chỉ có làm thế mới có lao động tập thể trong khoa học. Lao động này cũng như xây một cái nhà. Nó không phải là họp lại chia nhau làm mỗi người một phòng. Trước hết là bản thiết kế do một người làm. Sau đó là thi công. Tôi đào móng thì lo đào móng, anh lát sàn thì lo lát sàn. Nhưng muốn đi đến một công trình thống nhất thì mọi người phải có

chung một Phương pháp luận. Làm gì có công trình không có khuyết điểm? Làm gì có giải pháp mãi mãi tối ưu? Tự thân con người là đầy khuyết điểm thì sản phẩm của anh ta cũng thế. Nhưng theo Phương pháp luận đúng thì tác phẩm sau sẽ sửa chữa được một số khuyết điểm của tác phẩm trước, và khoa học, nhân loại tiến lên. Còn không thì vấn đề cứ bàn đi bàn lại, hết chê lại khen mà người lao động không cải tiến được chút gì trong cuộc đời của họ.

Một công trình khoa học giải quyết một vấn đề khoa học. Một vấn đề khoa học là một khó khăn mà một cá nhân hay một nhóm cá nhân bắt gặp trong đó có một mục đích phải đạt đến và hiện tại ít nhất có hai giải pháp, nhưng chưa ai biết giải pháp nào là tối ưu. Thiếu một trong năm điều kiện (khó khăn, mục đích, chọn giữa nhiều giải pháp, chưa có giải pháp tối ưu, môi trường cụ thể) thì không phải là vấn đề khoa học.

Then chốt của Phương pháp luận trong KHXH có thể thâu tóm trong một chữ: thao tác (operation). Không những từ đầu đến cuối phương pháp luận là thao tác mà ngay cả các thuật ngữ sử dụng đều phải mang tính thao tác. Khoa học tiến lên được là nhờ ở tính thao tác của nó. Do đó, bất đắc dĩ mới sử dụng những thuật ngữ tinh thần luận (mentalism). Xem các công trình của Marx, ta thấy một hiện tượng thú vị: Marx thao tác hóa tất cả các khái niệm của mình (giai cấp, cơ sở, thượng tầng, phương thức sản xuất, giá trị thặng dư...) Sự thao tác hóa này rất khó khăn. Thí dụ, lúc đầu Marx

nói tư bản bóc lột sức lao động của công nhân. Đây là cách nói tinh thần luận của Adam Smith. Sau đó, trên mười năm, ông mới thao tác hóa được khái niệm này và nói "bóc lột số giờ lao động trung bình cần thiết".

Lênin có nói đến logic của bộ Tư bản. Tiếc rằng cái logic ấy không được các nhà triết học mác-xít nghiên cứu. Tiếc rằng cái logic ấy chính là Phương pháp luận của Marx thì lại được KHXH phương Tây nghiên cứu, tiếp cận, bổ sung và hiện đại hóa. Còn chúng ta cứ lấy những kết luận làm tiền đề, trong khi chính Marx, hơn ai hết, dặn ta chớ có làm như vậy. Tôi hy vọng các sách về phương pháp luận sẽ được dịch và công bố. Không thể chờ đợi một người có văn hóa rất cao rồi mới làm khoa học. Số người đỗ tiến sĩ ở Việt Nam xưa và nay có hàng ngàn, nhưng số người làm khoa học rất ít. Cách đào tạo này quá lâu và quá tốn kém, lại rất ít kết quả. Có lẽ nên xem khoa học là chuyện hết sức bình thường, trong đó cái chính là nắm lấy các thao tác, vững vàng tay nghề. Còn kiến thức là cái đến sau. Trong thời đại tin học này, nó là chuyện tiếp nhận gia tài thế giới qua máy, hơn là chuyện nhồi vào óc mọi kiến thức. Kiến thức thay đổi vì một lẽ đơn giản: tiến bộ là chuyển từ những kiến thức cũ sang những kiến thức mới.

1992

# Tu từ học từ vựng Việt Nam, sự thức nhận

(Báo cáo khoa học tại Khoa Văn ĐH Hà Nội)

Tu từ học là môn học rất cổ trong các khoa học nghiên cứu ngôn ngữ, nhưng cho đến nay vẫn chưa xác định được phương pháp của nó, với tính cách một phương pháp thực sự ngôn ngữ học. Các công trình tu từ học thường không có một đối tượng thực sự cụ thể và không có một phương pháp nhất quán từ đầu chí cuối. Người ta dễ dàng nhìn thấy ở đây nói đến tất cả mọi bộ môn của ngôn ngữ học (ngữ âm, từ vựng, ngữ pháp) với những kết luận rõ ràng là nông cạn hơn ở các bộ môn hữu quan, nhưng không đưa ra được điều gì mới mẻ. Đã thế, nó còn bao gồm cả nội dung của từ chương học (hoán dụ, ẩn dụ các mỹ từ pháp...), của vận luật học (các qui tắc làm thơ, làm câu đối...). Nhiều khi, nó còn bao hàm cả các thể văn và những vấn đề của mỹ học, và của lý luận văn học. Kết quả là đối tượng của nó hết sức mơ hồ. Nó không vạch được một ranh giới giữa các hiện tượng ngôn ngữ học với các hiện tượng thuộc các khoa học khác (văn học, triết học, xã hội học, mỹ học...)

Nhưng thiếu sót quan trọng hơn cả là nó không tìm ra được phương pháp của nó. Nếu như ta thấy các ngành ngữ âm, ngữ pháp đều có phương pháp của mình, (dù cho các phương pháp này hãy còn mâu thuẫn nhau ở các công trình) nhưng không ai lẫn lộn một phương pháp ngữ âm với một phương pháp ngữ pháp. Tu từ học thì không thế. Nó vay mượn những phương pháp khác nhau của ngữ âm, ngữ pháp, văn học, triết học... mà không có một liên hệ nội tại gì gắn liền các phương pháp này. Chẳng hạn, khi phân tích giá trị ngữ âm của một câu thơ thì nó dùng phương pháp phân tích ngữ âm học; khi phân tích giá trị gợi cảm của một trường cú (période) thì nó dùng phương pháp của ngữ pháp; rồi khi nói đến chuyển nghĩa thì nó lại dùng phương pháp của triết học; rồi khi phân tích phong cách thì nó sử dụng phương pháp của phê bình văn học. Chính tình trạng mơ hồ về đối tượng và phương pháp đã gây nên những cuộc tranh cãi không thể nào chấm dứt được:làm thế nào phân biệt Tu từ học ngôn ngữ học với Tu từ học kinh nghiệm chủ nghĩa cho đến nay vẫn được áp dụng rộng rãi và là một bộ phận của lý luận văn học? Cái ấn tượng chung vẫn thống trị, không chỉ ở Việt Nam mà ở mọi nước là, Tu từ học là một bộ môn, ở đấy người ta không phải là một nhà Ngôn ngữ học cũng có quyền giải quyết mọi vấn đề.

**1.** Vấn đề đầu tiên mà Tu từ học phải đặt ra, đó là vấn đề tồn tại của bản thân nó. Nếu như chúng ta không tài nào tìm ra một đối tượng thực sự loại biệt của Tu từ học, một phương pháp thực sự loại biệt để nghiên cứu đối tượng ấy, thì dù cho

chúng ta có dày công nghiên cứu đến đâu, có viết hàng núi sách, có thu hút được sự thán phục của mọi người, chúng ta chỉ mới dừng lại ở giai đoạn kinh nghiệm mà không thể nào đưa ra một kết luận khoa học được. Đáng tiếc là các sách Tu từ học chúng tôi đã đọc của các nước đều chỉ mới dừng lại ở những biện pháp thực tiễn mà tránh những vấn đề thức nhận. Tình hình của Tu từ học hiện nay là tình hình của triết học trước Kant. Người ta sử dụng Tu từ học để nghiên cứu nghệ thuật ngôn ngữ. Nhưng lẽ ra, trước đó nó phải trả lời câu hỏi: Có thể nghiên cứu nghệ thuật ngôn ngữ được không? Nghệ thuật ngôn ngữ là một đối tượng có thể nghiên cứu được hay không? Nghệ thuật ngôn ngữ xét cho cùng là cái gì? Đáng tiếc mọi vấn đề có tính chất bình luận đều bị bỏ qua.

Những vấn đề thức nhận sau đây không được đặt ra: Tại sao một từ lại gợi cảm? Tại sao có những biện pháp tu từ chung cho mọi ngôn ngữ như ẩn dụ, hoán dụ... nhưng lại có những biện pháp chỉ riêng cho một vài ngôn ngữ thôi, như câu đối, thơ lục bát. Một ngôn ngữ, bên cạnh đặc tính riêng về cấu trúc ngữ âm, ngữ pháp, có thể có cái gọi là cấu trúc tu từ hay không? Cái gì quy định hệ thống vận luật thơ của một ngôn ngữ và sự diễn biến của nó, có khi dường như đối lập lại hệ thống cũ? Rất tiếc là mọi vấn đề có tính chất phổ quát về lý luận đều bị bỏ qua, trái lại, người ta đi hết sức tỉ mỉ vào phong cách nhà thơ này, nhà văn nọ. Nhưng xét về mặt phương pháp luận, những công trình như vậy dù có công phu đến đâu cũng đều là những kiến trúc trên không trung, bởi vì vấn đề bình luận không được đề cập tới.

**2.** Câu hỏi đầu tiên mà Tu từ học phải trả lời để có thể tồn tại, đó là câu hỏi: Tại sao một từ lại gợi cảm? Chỉ sau khi trả lời được câu hỏi này Ngôn ngữ học mới có thể căn cứ vào đó mà đi tìm các cách giải thích, các biện pháp diễn tả tình cảm trong ngôn ngữ. Điều này cũng hiển nhiên như khi người ta bảo tôi đi tìm một người, thì trước đó phải biết chắc con người ấy thực sự tồn tại đã, chứ không phải nằm trong hư cấu,dù là trong hư cấu của cả một dân tộc. Nếu con người ấy chỉ là một bóng ma, thì dù tôi có viết một chồng sách dày về lai lịch của ông ta, tôi cũng không thể nào gọi sự nghiên cứu về cái không tồn tại, hay không thể tồn tại là làm công tác khoa học được.

Cái từ có giá trị gợi cảm bên cạnh giá trị thông báo là chuyện có thực. Nếu không, chẳng ai nói: "Học ăn, học nói", hay "Lời nói không mất tiền mua, lựa lời mà nói cho vừa lòng nhau". Kinh nghiệm thực tiễn dạy ta rằng, nói hay là cả một kỹ thuật khó khăn. Nhưng không phải cái gì hiển nhiên cũng đều chứng minh được một cách khoa học để làm cơ sở cho một khoa học. Thế giới vật chất là một tồn tại cực kỳ hiển nhiên. Nhưng những đầu óc vĩ đại nhất của loài người đã viết không biết bao nhiêu là cách để chứng minh cái điều rất hiển nhiên ấy mà vẫn chưa xong xuôi. Muốn xây dựng khoa học, điều trước tiên không thể thiếu được là thức nhận cái mọi người cho là hiển nhiên.

Trước hết, giá trị gợi cảm không thể là do âm thanh gợi ra được, bởi vì quan hệ giữa hình ảnh ngữ âm với khái niệm

là một quan hệ võ đoán. Nó cũng không phải là một yếu tố tất yếu phải có trong giao tiếp, bởi vì ngôn ngữ của các con số, của các công thức khoa học thông báo cực kỳ chính xác, nhưng chẳng có giá trị gợi cảm gì hết.

**3.** Ngôn ngữ học hiện đại đã cho chúng ta biết tại sao ngôn ngữ lại có thể đảm nhiệm được chức năng giao tiếp. Đó là vì nó là một hệ thống ký hiệu. Nó gồm một số đơn vị rất ít, khoảng vài chục âm vị, xuất hiện theo những kiểu bố trí mà chúng ta có thể đếm được, để tạo nên một số hình vị khá hạn chế. Rồi các hình vị cũng khá hạn chế này lại kết hợp với nhau để tạo nên các từ, các từ lại kết hợp với nhau theo một số lượng rất ít những kiểu câu. Ta hiểu được một ngôn ngữ vì một nguyên nhân khá bất ngờ đối với những người chưa quen với Ngôn ngữ học: cái vẻ vô hạn của ngôn ngữ kia chỉ là cái bên ngoài mà thôi. Cái làm cho ngôn ngữ thành công cụ giao tiếp là cái mã (code) của nó: cái mã ấy gồm một số đơn vị cực kỳ hạn chế để tạo nên một số hình vị hạn chế, nhằm tạo nên một số kiểu câu rất hạn chế, theo quy tắc duy nhất là quy tắc trước sau. Cái mã ấy đã có sẵn trong ta, cho phép ta hiểu được thông báo.

Sự phát hiện bản chất tín hiệu của ngôn ngữ đã bóc trần tất cả cái vẻ huyền bí của ngôn ngữ và cho phép ta đi con đường thênh thang của khoa học hiện đại bằng cách sử dụng những kết quả của tín hiệu học, toán học... Cũng chính trên cơ sở này, Tu từ học có được chính cái cơ sở lý luận cho phép khẳng định nó là một bộ môn của Ngôn ngữ học.

Các bộ môn khác của Ngôn ngữ học chỉ nghiên cứu sự giao tiếp với tính cách giao tiếp, nghĩa là nó nghiên cứu cách phân xuất, cách bố trí, cách kết hợp các đơn vị ngôn ngữ để đáp ứng các nhu cầu giao tiếp, giao tiếp ngữ âm đối với ngữ âm học, giao tiếp ngữ pháp đối với ngữ pháp học, giao tiếp từ vựng đối với từ vựng học. Các quan hệ nó khảo sát chủ yếu là những quan hệ kết hợp theo tuyến tính.

**4.** Nhưng ngôn ngữ của con người là một hệ thống không những phức tạp mà còn có nhiều mặt. Ngoài mặt giao tiếp, mặt bản chất khiến cho nó chung với các hệ thống ký hiệu khác, nó còn có mặt gần như riêng cho nó là mặt biểu cảm. Nó làm được chức năng này không phải vì nó có một đặc điểm gì siêu việt chỉ dành riêng cho ngôn ngữ con người, mà vì một lý do hết sức giản dị: những đơn vị, những kết hợp, những phương tiện Ngôn ngữ học mà nó có được là hết sức thừa thãi so với nhu cầu giao tiếp đơn thuần.

Tính thừa thãi có liên quan gì với năng lực biểu cảm của một hệ thống giao tiếp? Nó có một quan hệ bản chất, bởi vì ở đâu không có sự thừa thãi thì ở đấy không có tính gợi cảm. Hệ thống các con số và cái mã các con số có khả năng giao tiếp hết sức cao, hết sức chính xác và khoa học, nhưng vì nó không có độ thừa thãi nào hết, cho nên nó không hề gợi cảm. Trái lại, trong cách chào nhau của một thể cộng đồng, có nhiều cách chào nhau: gật đầu, bắt tay, cúi mình, hất hàm, nghiêng mình, giơ tay theo nhiều kiểu khác nhau, cho nên làm nẩy sinh giá trị gợi cảm. Giá trị gợi cảm của ngôn ngữ cũng không có nguồn gốc gì cao quí hơn.

Ta hãy áp dụng kết luận này vào ngôn ngữ. Tại sao khi đọc câu "Gõ sừng mục tử lại cô thôn", ta thấy một cảm giác khác khi đọc câu "Người chăn trâu gõ sừng lại làng vắng" ? Đây khoan nói cảm giác ấy là cảm giác gì, mà chỉ xem xét tại sao ta cảm thấy khang khác và đây là một cảm giác khách quan cho mọi người Việt Nam. Đó là vì người ta có thể thay thế *cô thôn* bằng *làng vắng*, thay thế *mục tử* bằng *người chăn trâu*, có thể đặt *người chăn trâu* trước *gõ sừng*, theo trật tự xuôi mà thông báo không thay đổi.

Có thể nói ở đâu không có thể thay thế thì ở đấy dù có giá trị gợi cảm đi nữa cũng không phải thuộc lĩnh vực Ngôn ngữ học. Chữ *cơm* trong "tôi ăn cơm" có giá trị gợi cảm đối với một người đang chết đói, nhưng giá trị gợi cảm này là do hoàn cảnh quy định chứ không phải do Ngôn ngữ học quy định.

Tại sao một từ, một câu lại gây được sắc thái gợi cảm Ngôn ngữ học? Bởi vì con người không tài nào trốn thoát trí nhớ của mình. Trí nhớ bắt anh ta phải đối lập cái câu, cái chữ trước mắt với các câu, các chữ trong óc và lập tức làm nẩy sinh sự đối lập, và chính sự đối lập cấp cho ta sắc thái cảm xúc Ngôn ngữ học.

Sắc thái cảm xúc Ngôn ngữ học là kết quả của một quan hệ Ngôn ngữ học chứ không phải là do tự thân yếu tố xét đến có thể gây nên. Cũng vậy, khi nói "Tôi ăn thịt chó" thì không có sắc thái cảm xúc Ngôn ngữ học, nhưng nói "Tôi ăn mộc tồn" thì lại có sắc thái này, vì *mộc tồn* đối lập với *chó*, và gây nên sắc thái hài hước. Một người quen với cách trình

bày thông thường chắc chắn sẽ cho cách tiếp cận của chúng tôi là khắt khe. Người ta sẽ nói: "Tôi thấy rung rinh là gợi cảm hơn lay động", vậy đối lập ở đâu ?

Câu trả lời là không phải ta nhớ các từ mà còn nhớ cả những vần và những phụ âm đầu, và từ *rung rinh* khiến ta nghĩ đến một loạt từ có những phụ âm *r* như *run rẩy*, *run run*, ... và một loạt từ với vần *ung* và *inh* như *xúng xính*, *lung linh*, ... những liên tưởng ấy khiến ta cảm thấy trong *rung rinh* có sắc thái gợi cảm hơn *lay động*. Điều này cũng giống như một câu thơ lạc vần mà chúng ta khó chịu, bởi vì cái vần làm ta chờ đợi đã không xuất hiện.

**5.** Một sự so sánh giữa từ vựng học của từ với Tu từ học của từ sẽ giúp ta thấy sự khác nhau giữa hai bộ môn của Ngôn ngữ học:

Từ vựng học khảo sát các hiện tượng từ đồng âm, đồng nghĩa, các phương ngữ xã hội với tính cách:

- Những hiện tượng ngang nhau, độc lập đối với nhau, không ảnh hưởng đến nhau.
- Mỗi vấn đề được khảo sát theo một phương pháp riêng. Chẳng hạn, về kết cấu của từ, nó sẽ theo miêu tả đồng đại; về nguồn gốc của từ, nó lại theo ngữ âm lịch sử; về tiếng địa phương, nó lại theo ngôn ngữ học địa lý...
- Nó miêu tả, giải thích trên cơ sở những phán đoán về hiện thực (jugement de réalité).

Trái lại, trong Tu từ học, các hiện tượng này được khảo sát kiểu khác:

a. Tất cả các hiện tượng này đều được khảo sát trong quan hệ với từ đồng nghĩa, chứ không phải độc lập với nhau. Thí dụ, sở dĩ từ *chuộc* trong "Nghìn vàng khôn chuộc cái bôi vôi" của Hồ Xuân Hương là một hiện tượng đồng âm Tu từ học, là vì trong bài thơ này có những từ đồng nghĩa với nó: *cóc, bén, nòng nọc*. Còn không thì không phải là hiện tượng đồng âm Tu từ học.

b. Tu từ học không phán đoán về hiện thực. Những vấn đề về nhận diện (identification) như ranh giới của từ, sự phân biệt giữa từ đồng âm thực tế với từ đồng âm ngẫu nhiên đều không thuộc phạm vi của nó mà thuộc phạm vi từ vựng học. Nó chỉ đưa ra những phán đoán về giá trị (jugement de valeur), nói khác đi, quan hệ giữa Tu từ học với Ngôn ngữ học cũng tương tự như quan hệ giữa triết học với khoa học. Nó không xét một hiện tượng Ngôn ngữ học ở bản thân nó, đó là chuyện của Ngôn ngữ học, nó xem xét hiện tượng này trong quan hệ với ngữ cảnh (contexte), xem ngữ cảnh có phù hợp với hiện tượng này không. Trường hợp câu thơ trên của Hồ Xuân Hương là một ví dụ.

c. Do đó, nội dung của Tu từ học cấu trúc là tìm cái nội dung của hình thức, cái ngữ nghĩa của hình thức. Thí dụ, nó không khảo sát thơ Đường ở cách tổ chức, niêm luật. Đó là nhiệm vụ của Từ chương học. Cũng không xét thơ Đường, hay thơ song thất lục bát ở cách thể hiện, đó là nhiệm vụ của văn học. Nó khảo sát cái ngữ nghĩa của hình thức thơ Đường, xem hình thức này chứa đựng nội dung thông báo gì

thích hợp để diễn đạt một nội dung tư tưởng như thế nào.

Vấn đề ngữ nghĩa của hình thức hiện nay vẫn còn "treo", không chỉ ở Việt Nam, mà còn cả trên thế giới, bởi vì thực tình Tu từ học cấu trúc cho đến nay vẫn thiếu cách nhìn thức nhận. Câu đối, từ đồng âm... cho đến nay vẫn chưa được tiếp cận một cách thực sự Ngôn ngữ học.

**6.** Những điều nói trên chứng minh Tu từ học cấu trúc có nội dung và phương pháp riêng, có tính chất Ngôn ngữ học rõ ràng. Nhưng làm như thế, Tu từ học vẫn chưa hoàn thành thực sự công việc của mình. Một điều hiển nhiên khi ta đọc bất kỳ công trình ngữ âm học nào của tiếng Anh chẳng hạn thì rõ ràng nó khác mọi công trình ngữ âm của mọi ngôn ngữ khác. Nhưng đọc một công trình Tu từ học thì không thấy tính chất đặc thù của nó ở chỗ nào. Người xem có thể cho rằng đây là một yêu cầu gàn dở. Nhưng đây là loại yêu cầu không thể nhân nhượng được, vì nó quyết định sự tồn tại của một khoa học. Dưới đây, chúng tôi xin chứng minh vài đặc điểm của Tu từ học cấu trúc Việt Nam.

**7.** Tôi muốn nói đến cấu trúc của tiếng Việt và xây dựng một Tu từ học dựa hẳn trên cấu trúc này. Tham vọng này không có gì là quá đáng hay viển vông cả. Nếu người ta xây dựng một ngữ âm, một ngữ pháp, một hình thái học trên cơ sở cấu trúc của ngôn ngữ, thì dĩ nhiên người ta phải có quyền xây dựng một Tu từ học trên cơ sở này. Và khi làm được điều này thì không có cách nào phủ nhận nó là một công trình Ngôn ngữ học. Đọc một công trình Tu từ học hiện nay,

người ta có cảm tưởng rằng các chương mục, các bộ phận của nó đều được an bài từ trước, người đọc chỉ cần tìm những thí dụ nữa là xong. Đối với tiếng Việt thì thêm câu đối và điển tích là đủ. Nhưng cách làm như vậy đáp ứng yêu cầu gì, dựa trên lý luận gì, thực hiện được những nhiệm vụ gì không thuộc lĩnh vực một bộ môn khác thì không ai trả lời được.

**8.** Cơ sở tiếng Việt đã là âm tiết thì Tu từ học tiếng Việt chỉ có thể dựa trên cơ sở âm tiết. Nó phải dựa trên âm tiết để phân chia âm tiết thành những loại khác nhau rồi sử dụng sự phân loại này để khảo sát các quan hệ giữa các loại này [1]. Nó phải dựa trên sự kết hợp của các âm tiết để tạo nên từ mà khảo sát sắc thái gợi cảm của từng loại âm tiết [2]. Nó không khảo sát cái từ đồng nghĩa chung chung, từ đồng âm chung chung... mà xét xem trong một ngôn ngữ đơn tiết các hiện tượng ngôn ngữ học toàn nhân loại này biểu hiện đặc biệt như thế nào, tức là đều được cấu trúc hóa lại khác bất kỳ ngôn ngữ nào [3]. Một hiện tượng nhỏ như chơi chữ trong câu đối cũng phải làm như vậy. Đây là chuyện không thể nào nhân nhượng được.

**9.** Đặc điểm quyết định thứ hai của tiếng Việt là nó không biến đổi. Vậy các biện pháp biểu hiện cảm xúc của nó tất yếu sẽ có những điểm chung với những ngôn ngữ không biến hóa hình thái như tiếng Hán, tiếng Thái Lan... tức là khác các ngôn ngữ phương Tây có biến hóa hình thái, như tiếng Nga chẳng hạn. Vai trò của trật tự mang tính quyết

định và âm tiết có một thứ ngữ nghĩa riêng, không có ở các ngôn ngữ biến hóa hình thái hay đa tiết. Do đó, ta phải tìm cho ra ngữ nghĩa của vị trí đối với từng loại đơn vị. Một khi vị trí có ngữ nghĩa thì Tu từ học ngữ pháp sẽ là Tu từ học của vị trí các âm tiết và ngữ pháp ở đây sẽ là ngữ pháp ngữ nghĩa, không phải ngữ pháp phân loại học (taxonomique).

**10.** Một sự nghiên cứu như vậy có thể xem là quá chật hẹp. Nhưng sự chật hẹp này là cần thiết và bắt buộc, bởi vì muốn cho một khoa học mới phát triển nhanh chỉ có một cách là chỉ làm những điều tất yếu phải làm và nói những điều tất yếu cần nói.

Chúng tôi chỉ dám trình bày quan điểm của mình và con đường mình đã chọn. Còn việc người chọn làm đến đâu, điều đó thuộc khả năng người nghiên cứu, thuộc hoàn cảnh anh ta có thể thực hiện, và thuộc sự giúp đỡ mà anh ta có thể có được.

(Báo cáo khoa học đọc ở Khoa Văn trường Đại học Tổng hợp, năm 1960)

---

1. Xem Mẹo giải nghĩa từ Hán Việt, NXB Đà Nẵng, 1991, chương Ngữ nghĩa của âm tiết Hán Việt.
2. Xem trên.
3. Xem bài trong quyển sách này nói về cách chơi chữ bằng câu đối và nói lái.
4. Xem Tiếp xúc ngôn ngữ ĐNA của Phan Ngọc và Phạm Đức Dương, NXB ĐNA, 1983, chương nói về Tiếp xúc ngữ pháp giữa tiếng Việt và tiếng Pháp.

# Thơ là gì?

Trong quá trình xây dựng bộ "Phong cách học cấu trúc tiếng Việt", tôi bắt buộc phải định nghĩa lại các khái niệm, bởi vì các khái niệm trước đây về phong cách học là dựa trên nhận thức cảm tính về cái đã có, còn công trình của tôi mang tính thao tác, phải tìm cái lý do, cái sở dĩ của các hiện tượng đã được xem là hiển nhiên. Một định nghĩa về thơ, do đó phải:

1. *Có giá trị phổ quát, tức là áp dụng cho mọi hiện tượng gọi là thơ trên trái đất này, bất chấp ngôn ngữ, thời gian, tập quán, trường phái...;*

2. *Mang tính hình thức, giúp người ta nhận diện được ngay thơ để làm thơ, đọc thơ, giảng thơ có kết quả.*

Các công trình ngôn ngữ học nước ngoài như tôi theo dõi, quan tâm, không phải tới điểm *thơ* là gì mà cái *nên thơ* (le poétique) là gì. Hai khái niệm này rất khác nhau. Ở đây, tôi không bàn đến sự khác nhau này để khỏi sa vào tư biện. Trong phạm vi bài này, để cho dễ đọc, tôi xin nêu định nghĩa của tôi và giải thích lý do tại sao tôi lại định nghĩa như vậy:

Thơ là một cách tổ chức ngôn ngữ hết sức quái đản để

bắt người tiếp nhận phải nhớ, phải cảm xúc và, phải suy nghĩ do chính hình thức tổ chức ngôn ngữ này. Nói rằng hình thức tổ chức ngôn ngữ của thơ hết sức quái đản là nói rằng trong ngôn ngữ giao tiếp không ai tổ chức ngôn ngữ như thế. Trong ngôn ngữ hằng ngày, chẳng ai tổ chức ngôn ngữ theo âm tiết, vần, nhịp, khổ, số câu, niêm luật... hết. Vậy tại sao mọi ngôn ngữ từ A đến Z đều chấp nhận một cách tổ chức thơ quái đản như vậy? Chắc chắn đây không phải là do nhu cầu giao tiếp, bởi vì chẳng cần phải tổ chức ngôn ngữ kỳ quặc như thế, cứ nói như ngôn ngữ hằng ngày vẫn giao tiếp rất tốt kia mà. Lý do, phải tìm ở chỗ khác. Đó là vì ngôn ngữ hằng ngày, văn xuôi, vấp phải những giới hạn không thể nào vượt qua được. Đó là vì có một thứ thông báo hết sức cần thiết cho đời sống tinh thần của một thể cộng đồng chỉ có thể truyền đạt bằng thứ ngôn ngữ quái đản này thôi. Ta phải tìm cho ra cái dĩ nhiên này để có thể phân định rạch ròi chức năng của thơ. Khi hình thức thông báo thay đổi thì nội dung thông báo cũng không thể không thay đổi. Hình thức đã quái đản như vậy thì nội dung thực tế phải có một khía cạnh nào đó thực tế không có trong ngôn ngữ bình thường. Sự thức nhận về ngôn ngữ cho đến nay chưa tiến hành triệt để. Ta chỉ nghe nói những lời hoa mỹ về ngôn ngữ này, mà không thấy một sự đối lập thích đáng (pertinent) giữa thơ và văn xuôi. Tình trạng này gây khó khăn cho một ngôn ngữ học cấu trúc.

Chúng tôi nói đến mục đích của thơ là bắt mọi người tiếp nhận phải *nhớ, cảm xúc* và *suy nghĩ* và, cả ba mặt *nhớ, cảm*

*xúc* và *suy nghĩ* đều là do cách tổ chức ngôn ngữ rất quái đản của nó. Trong ba mục đích thì *nhớ* là đầu tiên và quyết định, bởi vì nếu người ta quên ngay hình thức diễn đạt thì làm thế nào có thể *cảm xúc* và *suy nghĩ* được ?

Có nhiều dân tộc không có chữ viết, nhưng thơ vẫn lưu truyền qua hàng ngàn năm, vì người ta nhớ. Trong giao tiếp hàng ngày, chúng ta chỉ chú ý đến nội dung của thông báo, còn hình thức của nó ta quên ngay. Cho nên có câu "Lời nói gió bay". Trong đời, chúng ta nói một số câu vô hạn và viết một số câu vô hạn, nhưng nhiều lắm chỉ nhớ được cái nội dung của thông báo chứ làm sao nhớ được hình thức của thông báo ? Tại sao thế ? Vì cách tổ chức câu nói quá bình thường. Một câu nói bình thường chỉ có thể lưu lại đời sau với một trong ba điều kiện:

a. Nó là lời của một người lỗi lạc và tiêu biểu cho sự nghiệp của con người ấy. Thí dụ câu "Không có gì quý hơn độc lập tự do" của Hồ Chủ Tịch. Nếu một người khác nói câu ấy thì sẽ bị quên.

b. Nó gắn liền với cúng tế, nghi lễ, tôn giáo: câu thần chú, câu kinh.

c. Nó gắn liền với một biến cố lịch sử quan trọng. Nó trở thành thiêng liêng đến mức người nói bắt buộc phải duy trì nguyên vẹn hình thức. Đó là những khẩu hiệu, những câu tuyên ngôn bất tử, những chân lý thiêng liêng.

Trong cả ba trường hợp, một câu nói bình thường đều

phải dựa vào một sự kiện hết sức đặc biệt, hiếm có, mới có thể duy trì hình thức.

Trái lại, câu thơ được nhớ qua hàng ngàn năm, không cần dựa vào yếu tố gì đặc biệt ngoài ngôn ngữ cả. Vậy cái gì khiến nó tồn tại lâu dài như vậy trong trí nhớ loài người? Chắc chắn không phải nhờ nội dung. Đó chính là nhờ cách tổ chức ngôn ngữ của nó.

Quy luật của trí nhớ cho ta biết cái bình thường thì bị quên đi ngay lập tức. Muốn khắc sâu vào trí nhớ, nó phải khác thường hoặc về nội dung, hoặc về hình thức. Hãy kiểm điểm lại đời mình xem cái gì còn lại trong trí nhớ? Đó, đều là những biến cố tạo nên sự thay đổi trong cuộc đời: cái chết của những người thân, những ngày chiến đấu gian khổ, tình yêu đầu tiên v. v.. Đọc thần thoại, ai cũng nhớ con quái vật có con mắt ở giữa trán, vì không có con vật nào có con mắt quái gở như thế. Cho nên ở bất kỳ ngôn ngữ nào, thơ cũng là một cách tổ chức ngôn ngữ quái gở, đối lập hẳn với ngôn ngữ hàng ngày đến mức độ khó chịu. Ngay cả với thơ không vần hiện đại. Cho nên ta không ngạc nhiên khi thơ có vần, có nhịp, có cắt mạch, có số lượng âm tiết, có đối, có số câu, có niêm, có sự vận dụng về trọng âm, trường độ, ... theo những mô hình cực kỳ gắt gao. Cái gắt gao của mô hình là chỗ dựa của trí nhớ. Mô hình càng chặt thì càng dễ nhớ và dễ lưu truyền, bởi vì người ta có thể căn cứ vào mô hình để phục hồi câu thơ chính xác. Ở đây có hai trường hợp cần bàn. Có những nhà thơ, đọc có vẻ rất thoải mái, ngay trong cái mô

hình chặt chẽ nhất. Thơ Tú Xương là thí dụ. Lại có loại thơ tự do nhìn như văn xuôi, thậm chí có vẻ lủng củng. Thế phải chăng qui tắc tổ chức ngôn ngữ một cách quái gở bị vi phạm ? Về trường hợp thứ nhất, dễ trả lời. Đó là vì nhà thơ đã làm chủ khuôn phép một cách hoàn toàn, có vẻ như con người đi trên sợi dây mà vẫn hoàn toàn thoải mái. Trường hợp thứ hai là một sự đánh tráo. Nhà thơ bỏ sự gò bó bên ngoài về hình thức, không phải để quay trở về văn xuôi, mà chấp nhận những gò bó khác, ở cấp độ cú pháp và từ vựng. Bài thơ của anh ta phải mới lạ về nội dung tư tưởng và tạo nên những liên hệ tư tưởng bất ngờ, do cách dùng chữ mang tính *nên thơ*. Tóm lại, đây vẫn là một cách tổ chức ngôn ngữ khác thường. Nếu thơ tự do không mới lạ về cách nhìn, không sắc sảo về từ ngữ, không táo bạo về cú pháp thì nó rất dễ chết. Điều này cắt nghĩa tại sao trên thế giới tuy thơ tự do nhan nhản, nhưng số còn lại chẳng có bao nhiêu. Trái lại, thơ theo khuôn khổ chặt chẽ, thực tế không đòi hỏi phải độc đáo về tư tưởng và từ ngữ cho lắm. Mặt khác, nếu như nhà thơ theo khuôn khổ tạo nên được những kiểu tổ chức độc đáo trong khuôn khổ cho phép, nêu được tài năng riêng của mình hay phá được khuôn sáo để đi đến một khuôn khổ mới đời sau chấp nhận thì anh ta sẽ có khả năng bất tử. Tôi nghĩ đến Sủn Thon Phu ở Thái Lan, Hồ Xuân Hương ở Việt Nam. Cũng vậy, nếu như đằng sau cái vẻ tự do chứa đựng những nguyên tắc chặt chẽ thì khả năng bất tử vẫn có. Tôi muốn nói đến trường hợp Maiakôpxki, Paul Eluard. Nếu một nhà thơ trẻ mà trình độ tư duy, sự am hiểu về ngôn ngữ, văn hóa chưa

rộng thì hãy khoan làm thơ tự do. Thực tế, thơ tự do khó làm hay hơn thơ khuôn phép rất nhiều.

Tôi đã nói đến mặt *nhớ* trong quan hệ với cái lạ. Bây giờ nói đến mặt gây *cảm xúc* trong quan hệ với cái lạ. Ta nói đến cảm xúc, nhưng cần phải thấy cảm xúc nẩy sinh trong hoàn cảnh nào thì tôi mới có thể làm người khác cảm xúc. Nghệ thuật là khiến người ta cảm xúc như mình muốn. Do đó phải có thao tác.

Cảm xúc do thơ gây nên không phải là cảm xúc do văn xuôi gây nên. Đây là một điều căn bản mà tiếc thay lý luận văn học đã bỏ qua. Tiểu thuyết miêu tả tình yêu, trên thế giới không phải là hiếm. Thế nhưng, khi bạn tìm những cách cụ thể để nói lên tình yêu của mình, thì chắc chắn bạn sẽ nhớ những câu của Virgile, Lamartine, Nguyễn Du, Nguyễn Bính, Xuân Diệu... và của những nhà thơ có thể rất tầm thường bên cạnh những ngọn núi đồ sộ như Stendhal, Tolstoi, ... những các nhà văn xuôi kia dù có vĩ đại đến đâu cũng không tài nào cấp cho bạn tiếng nói bằng lời cụ thể tình yêu của bạn. Cũng vậy, không thiếu gì những đoạn văn xuôi rất hay miêu tả vầng trăng, kiếp sống con người... nhưng cả Đông Á nhìn vầng trăng với con mắt Lý Bạch, suy nghĩ về kiếp sống với cái nhìn Đỗ Phủ. Cuộc đời không cho phép tôi có một học vấn, một kiến thức phong phú dành cho một triết gia, mặc dầu tôi có ý thức học triết học nghiêm túc. Nhưng tôi đã dành cả cuộc đời để tìm hiểu chính mình, cũng công phu không kém một triết gia. Khi lý giải hiện tượng này, tôi

thấy sự khác nhau là ở chỗ: câu thơ đọc xong thì đọng lại nguyên vẹn trong trí óc ta, trở thành một ám ảnh, và được nội cảm hóa ngay lập tức đến mức nó là của chính tôi. Đây là một sự chiếm hữu trọn vẹn cả nội dung lẫn hình thức không một chút vi phạm dù là nhỏ nhất. Đọc văn xuôi, sự chiếm hữu của tôi chỉ trọn vẹn ngay khi đọc, rồi sau đó tôi chỉ nhớ mang máng nội dung, còn hình thức thì quên. Khi hình thức đã quên, cách nào cảm xúc nội cảm hóa được ? Kết quả việc thưởng thức "Truyện Kiều" rất khác cách thưởng thức "Anna Karênina" chẳng hạn. Tôi thuộc Truyện Kiều từ đầu chí cuối, cho nên cũng có một sự chuyển hóa, tôi là Kiều, Kim Trọng, Từ Hải, thậm chí là Thúc Sinh, Mã Giám Sinh lúc nào tôi cũng không biết nữa. Năm 764, Đỗ Phủ viết những câu thơ mà tôi tạm dịch:

*Việc lo đã có quan cao*
*Có gì nước mắt ào ào tuôn rơi?*

Tôi là người nghiện thơ Đỗ Phủ. Bây giờ, sau 1226 năm, có lúc tôi thấy chính tôi muốn nói như vậy. Đây là một đặc điểm hình như chỉ có thơ làm được. Văn xuôi không làm được đã đành vì cái còn lại trong ta là thông báo, không phải hình thức diễn đạt. Còn âm nhạc, vũ, đòi hỏi những con người tái hiện được nó, một số rất ít. Riêng thơ là chung cho loài người. Chỉ cần anh hiểu, anh nhớ, là nó trở thành sở hữu của anh suốt đời. Cảm xúc của thơ cũng khác cảm xúc thực tế đưa đến, hay cảm xúc của các hình thức nghệ thuật không sử dụng tiếng nói của con người (kiến trúc, hội họa) ở điểm sau đây:

Nó là một cảm xúc được khái niệm hóa chứ không phải là cảm xúc trực tiếp. Giác quan ta không tiếp nhận trực tiếp hình ảnh âm thanh của thế giới bên ngoài và của thế giới nội tâm, mà các hình ảnh ấy có gây được cảm xúc hay không chỉ là căn cứ vào điểm nó có phù hợp với cách ta khái niệm hóa bằng ngôn ngữ hay không. Điều này thấy rất rõ trong cái được gọi là tính nhạc của thơ. Một câu thơ được gọi là dịu dàng, dồn dập, vang dội, bay bổng vân vân, chỉ khi nào cách tổ chức âm thanh cũng phù hợp với nội dung được biểu đạt cũng dịu dàng, dồn dập, vang dội hay không. Còn nếu nội dung khác đi thì ta chẳng thấy tính nhạc gì cả. Về hình ảnh thị giác cũng thế. Nếu hình ảnh không phù hợp với nội dung diễn đạt thì chẳng gây cảm xúc gì. Tình hình không giống như trong âm nhạc và nghệ thuật tạo hình; ở đây âm thanh, hình tượng, tự nó tác động trực tiếp, đẩy ta đến khái niệm. Trong thơ văn, trước hết là chữ và cách tổ chức chữ. Đó là điểm thứ hai. Tôi không có một học vấn triết học và tâm lý học đủ để xây dựng một lý thuyết thao tác luận về cảm xúc thơ. Các lý thuyết tâm lý học mà tôi theo dõi chưa đáp ứng được yêu cầu này. Tôi chỉ có khả năng nói đến một số biểu hiện của cảm xúc thơ rất phổ biến. Có những cảm xúc liên quan đến những thèm khát của kiếp người. Có ba loại: Loại khao khát không bao giờ thỏa mãn được, nhưng giới hạn của nó ngày càng giảm bớt. Có loại khao khát hôm nay tôi chưa đạt được, nhưng trước đây hay ngày mai thế nào cũng đạt được. Cuối cùng là loại khao khát tôi đã đạt được cho tôi, nhưng vẫn có những người chưa đạt được và

mơ ước của tôi là toàn thể loài người phải đạt được khao khát ấy. Cảm xúc do thơ gợi lên chính là cái khao khát tôi cảm thấy với tính cách kiếp người, cá nhân hay loài người. Ngày nào tôi cũng ăn phở, ngày nay tôi cũng ăn thì bát phở không gây cảm xúc gì đáng kể. Trái lại, tôi đói thèm một bát phở, thì sẽ có cảm xúc. Hay đang ăn bát phở, nhìn quanh thấy vô số người đói thì tôi có cảm xúc. Tôi muốn làm thơ gây cảm xúc, thì phải theo cái mẹo ấy: *Tạo nên sự khao khát.*

Có những khao khát kiếp người không sao thỏa mãn được. Tôi biết tôi sẽ chết, nhưng lại muốn sống mãi; tôi đã già hay sẽ già, nhưng lại muốn trẻ mãi. Tôi là đàn ông, người Việt Nam, hôm nay, làm thế nào có thể là cô thiếu nữ Hy Lạp cách đây ba ngàn năm? Tôi là người, làm sao có thể là trăng, là hoa, là chim được? Nhưng từ cái ngày con người đẽo được hòn đá đầu tiên theo cái mô hình trong đầu óc anh ta thì cùng một lúc anh ta sống với hai thế giới là cái thế giới thực tế với mọi sự hạn chế về tự nhiên, xã hội, cuộc sống mà anh ta phải chịu và cái thế giới biểu tượng, trong đó anh ta không chấp nhận giới hạn nào cả. Để tự an ủi, anh ta sẽ đẩy cái thế giới biểu tượng về quá khứ hay về tương lai và sẽ ra sức tổ chức cái thế giới thực tế theo thế giới biểu tượng. Cái cuồng vọng ấy có một cơ sở vật chất: Dù chỉ sáng tạo một cục đá, anh ta đã làm một hành động xưa nay dành cho thượng đế. Anh ta ý thức được cái đốm lửa thượng đế ở trong mình. Lịch sử tiến hóa loài người xét về một mặt nào đó là sự đẩy lùi những hạn chế về không gian, thời gian, xã hội,

tuổi tác, giai cấp, văn hóa, dân tộc. Cho nên không thể cho nó là mê tín được.

Để thỏa mãn ngay tức khắc cái khao khát này, văn xuôi bó tay. Tại sao ? Vì văn xuôi là tiếng nói của thực tế tẻ nhạt, hằng ngày. Mà cái khao khát vươn lên đến sự thống nhất với vũ trụ, với loài người, xóa bỏ mọi giới hạn vốn dĩ là quái đản, cho nên phải có một cách tổ chức ngôn ngữ quái đản mới đáp ứng được. Tại sao cô vũ nữ ba lê đi trên đầu ngón chân cho khổ ? Đứng cả hai bàn chân cũng được chứ sao? Nhưng chỉ cần cô đứng trên hai bàn chân là cái thế giới bay bổng của trí tưởng tượng biến mất. Cô quay tròn trên đầu ngón chân như vậy thì ta mới có thể chấp nhận rằng cô nói với cái thế giới của mơ ước. Hình thức có cái nội dung của nó là vì vậy. Không phải ngẫu nhiên mà văn xuôi khi cố tình thể hiện cái khao khát này đều phải mang một hình thức quái đản: Cân đối, nhịp nhàng, thậm chí hóc hiểm. Những câu kinh nổi tiếng được truyền lại đều mang hình thức này. Người hát tuồng vẽ mặt vẽ mày hay mang mặt nạ, nói với một giọng không có trong cuộc sống, cử chỉ, điệu bộ đều có cái gì quái đản cũng là vì vậy. Nghệ thuật không phải là sự mô phỏng cuộc sống. Nó là sự khao khát vươn tới cuộc sống đẹp hơn, cao hơn cuộc sống hiện tại.

Con người còn có những khao khát ngay trong cuộc sống thực tế: tin được người khác và được người khác tin, có một mái nhà, một cuộc sống vợ chồng, có miếng cơm manh áo, không phải tự lừa mình và lừa những người khác, sống tự do

trong một đất nước tự do, hòa bình, độc lập, có một cuộc sống yên ổn..v...v. Dĩ nhiên về mặt này, văn xuôi thực tế đáp ứng tốt hơn thơ, vì nó là tiếng nói của thực tế. Nhưng tự thân văn xuôi vấp một cản trở không vượt qua được. Nó không được người ta nhớ nguyên vẹn và không biến thành nội cảm được. Thơ tuy nói ít nhưng tác dụng sâu hơn. Cách tổ chức thơ lại có ưu thế hơn văn xuôi bởi tính chấp khúc (articule) của nó. Có được đặc điểm này là có được một ưu thế vô song về mặt tín hiệu học. Một bài thơ chia ra từng đoạn,mỗi đoạn chia ra từng khổ, mỗi khổ có một số câu như nhau, mỗi câu có một số chữ như nhau, các chữ này được bố trí theo một mô hình có sẵn về thanh điệu, trường độ, âm tiết và từng câu ấy có một ý nghĩa trọn vẹn, cái câu ấy lại có ít nhất một chỗ cắt mạch, tức là ngay câu thơ cũng đã là một sự lặp lại của những vế khác nhau. v. v... Đây thực là một kiến trúc hoàn hảo để giúp cho cảm giác nội cảm hóa dễ dàng và nhớ. Không nhớ cả bài thì nhớ một đoạn, không nhớ một đoạn thì nhớ một khổ, một câu, vẫn duy trì được tính hoàn chỉnh của cảm xúc. Điều kỳ diệu là con người đã phát hiện ra cách tổ chức hoàn hảo ấy ít nhất là một ngàn năm trước công nguyên và những bài thơ đầu tiên trong Kinh Thi là bằng chứng không tài nào chối cãi được. Và cho đến nay, vẫn chưa có cải biến gì quan trọng. Nếu ta chịu khó nghĩ một chút thì phải thấy đây là một tổ chức liên quan đến bản chất của thơ chứ không thể là một điều ngẫu nhiên được.

Bây giờ bàn đến điểm bản thân cách tổ chức quái đản, cấp cho ta những suy nghĩ ngoài nội dung thông báo. Xưa

nay, người ta chỉ xét nội dung thông báo của thơ như nội dung thông báo của văn xuôi, tức là cái nội dung do cú pháp đưa đến. Cái nội dung sự việc là thuộc các bộ môn khác của ngôn ngữ học (cú pháp, từ vựng, ngữ nghĩa), không bàn đến ở đây. Ta xét một nội dung khác.

Ngữ nghĩa một bài thơ, ngoài nội dung thông báo, còn có những ngữ nghĩa khác. Nghĩa của thông báo thơ khác nghĩa của thông báo văn xuôi. Câu văn xuôi chứa đựng một thông báo cá biệt, hạn chế về địa điểm, đối tượng, thời gian, và sau đó là quên. Một thông báo của thơ là phi thời gian, phi không gian, cho cả loài người, ngay dù cho đây chỉ là một bài thơ tặng. Khi Bà Huyện Thanh Quan nói trong bài "Qua đèo Ngang" *"Một mảnh tình riêng ta với ta"*, thì đây không chỉ là *"mảnh tình riêng"* của nữ sĩ... Mỗi người sẽ hiểu nó trong từng hoàn cảnh riêng và sẽ thấy có những nỗi niềm ta chỉ đành chôn chặt đáy lòng không thể nói ra. Câu thơ nào, do đó cũng đều đa nghĩa, cũng chứa đựng những câu hỏi chỉ có anh mới tự giải đáp được cho mình mà thôi.

Chính vì vậy, nếu xét về tần số xuất hiện thì thơ là nơi tập trung mọi kiến trúc mang tính chất ngoại lệ: đảo cú, đọc xuôi ngược, chơi chữ, câu đối, chiết tự, nói lửng, nói ngược, thậm xưng... đủ mọi mỹ từ pháp có thể hình dung được. Cố nhiên văn xuôi cũng sử dụng các biện pháp này, nhưng tần số hết sức thấp. Còn ở thơ, nó hết sức cao. Đây là hiện tượng chung cho mọi ngôn ngữ, mang tính toàn nhân loại. Tại sao thơ là nơi tập trung mọi kiến trúc mang tính ngoại lệ, quái

đản đến như thế ? Tự thân thơ đã là lạ rồi, đã là múa trên đầu ngón chân rồi. Cái lạ khiến người ta nhớ. Cái lạ khiến người ta suy nghĩ.

Nói tuyết trắng thì đó là chuyện quá ư bình thường, nên ai công hơi đâu mà nhớ. Nhưng nói tuyết đỏ, tuyết cháy bỏng, tuyết đen thì ai mà quên được ? Nó bắt người ta giải thích, tìm lý do. Nói cuộc chia ly buồn bã thì chỉ là nói chuyện xảy ra hàng ngày không bắt ai suy nghĩ, nhưng nói cuộc chia ly màu đỏ thì ai mà chẳng phải băn khoăn. Nói trong xe có một con người thì chẳng thông báo gì hết, bởi vì trong xe nào mà chẳng có người. Nhưng nói trong xe có một trái tim thì kinh người.

Ta hãy nói đến cái giản dị của thơ. Tuy cùng là giản dị cả, nhưng cái giản dị của thơ khác cái giản dị của văn xuôi. Anh Bắc bảo chị Nam: *Anh yêu em.* Trong văn xuôi thì đó là một thông báo cá biệt, chỉ có anh Bắc mà thôi. Còn cũng cái câu bình thường ấy nếu đặt trong bối cảnh vốn dĩ quái đản của thơ thì nó mang hêm một sắc thái khác mà văn xuôi không tài nào có được. Cái câu đơn giản này đặt vào trong thơ là lời tỏ tình của nam giới với nữ giới của mọi dân tộc, mọi thời đại. Do áp lực của cấu trúc, từ nào cũng thế, câu nào cũng thế. Mọi câu bình thường nhất, đơn giản nhất, một khi đã nhập vào cấu trúc quái đản này thì đều mang theo một sự hoán cải, do hình thức đưa đến. Người ta quen xem hình thức là cái vỏ, ý nói nó là vật hết sức thứ yếu, thay thế dễ dàng. Nhưng dù có cho là vỏ đi nữa thì vỏ cam khác vỏ

quýt, và là sản phẩm hữu cơ của cái quả. Người khác nói nó là cái áo, nhưng có cái áo nào mà chẳng có nội dung của nó? Cô đi mua áo. Người bán hàng nhất định sẽ hỏi: *Cô mua áo nào? Mua áo tắm, áo khoác, áo cưới, áo vũ hội...?* Cứ thử mặc áo cưới đi giữa phố xem. Anh lính trơn có thể mặc bộ đồ cấp tướng đi ngoài phố được không? Văn xuôi là tiếng nói của công việc, thơ là tiếng nói của thân phận con người. Nó không phải là tiếng nói của công việc. Ngay cả khi người ta sử dụng thơ chỉ để cho dễ nhớ, không có tham vọng nghệ thuật; tôi muốn nói đến những bài vè, những bài chỉ có mục đích dạy học (thơ dạy toán, dạy thuốc, thơ giải thích một nhiệm vụ chính trị...) thì nó vẫn mang tính chất này. Những loại thơ này mang tính quái đản ít nhất về các biện pháp sử dụng từ, nhưng mặc dầu thế, nó vẫn mang tính chất một chân lý muôn đời, điều mà văn xuôi tự nó không thể nào có được.

Trong phạm vi một định nghĩa khái quát về thơ, không thể nào bàn đến chuyện này được. Cho nên tôi sẽ phải bỏ mất vài ngàn trang mới mong nói được một cái gì bớt hời hợt. Nói ngắn thì chính tôi còn chưa thuyết phục được tôi, làm thế nào có thể thuyết phục được người khác? Viết kỹ với vô số bằng chứng, dù có mang tiếng là cực đoan cũng sẽ bổ ích cho những người khác khi họ muốn chống đối. Để chống đối cũng phải bác lại tất cả các bằng chứng đã nêu lên, lúc đó văn học Việt Nam sẽ có lợi. Chỉ xin nêu một thí dụ về chuyện nội dung của hình thức. Bà mẹ bảo con: "Mày lười nhác việc nhà lắm" thì thông báo này chẳng qua chỉ có nghĩa là "Mày

không lo lắng gì đến công việc trong nhà" mà thôi. Nhưng khi cũng bà mẹ ấy nói: "Mày *việc nhà thì nhác, việc chú bác thì siêng*" thì do hình thức cân đối giữa *việc nhà/việc chú bác*, và do sự đối lập giữa *nhác/siêng*, lập tức nghĩa của thông báo thay đổi. Quan hệ *việc nhà/ việc chú bác* trở thành *việc nhà mình/việc nhà người ta, việc gia đình/ việc xã hội, việc có lợi cho mình/việc có lợi cho người khác, việc chuyên môn của mình/việc linh tinh, bổn phận/ chuyện phù phiếm, công việc trước mắt/chuyện không đâu...* Và sự đối lập *nhác/siêng* sẽ trở thành *lười/chăm, không am hiểu/ thông thạo, thờ ơ/chăm lo...* Hình thức cân đối còn tạo nên một ngữ nghĩa nữa: đây là một hiện tượng chung mang tính chất thói quen thường gặp lại trong xã hội. Các hàm nghĩa này là do kiến trúc cân đối tạo ra, không nằm trong thông báo cụ thể. Nó nằm trong hình thức cân, ở đâu có hình thức cân thì có nghĩa ấy, vậy nó không phải là nội dung của hình thức cân sao? Mỗi thể thơ có một nội dung riêng, của chính nó, không gặp lại ở một hình thức khác. Thí dụ nội dung của thơ bát cú đường luật là ở chỗ khẳng định một sự bất biến mà con người phát hiện ra. Đây có thể là sự bất biến của quy luật vũ trụ trước sự biến đổi của xã hội, của lòng ta trước mọi biến cải, của đạo lý, cương thường trước cái nhố nhăng trước mắt, của tính thống nhất giữa vũ trụ và con người, giữa hiện tại và quá khứ, giữa tôi và bạn... Nó xây dựng nội dung này bằng cách đặt bốn câu thành hai cặp đối nhau cực kỳ nghiêm túc bị bao quanh bởi trên hai câu, dưới hai câu và các câu niêm

với nhau thành một khối rắn chắc. Không phải các nhà thơ Đường đi đến kiến trúc này bằng lý luận. Họ mò mẫm, làm hết thể loại này đến thể loại khác nhưng vẫn không thấy hài lòng. Chỉ đến khi đạt được hình thức này, họ tự nhiên thấy thỏa mãn. Và nó làm thành phong cách. Cứ nhìn tình hình nghệ thuật Châu Âu ta cũng thấy tình trạng này. Hết nghệ sĩ này đến nghệ sĩ khác đưa ra những cách lý giải của riêng mình, nhìn chung đều là những cách quái đản hóa của họ.

Vô số kiểu quái đản hóa rơi rụng đi, vì nó không đáp ứng nhu cầu nội tâm của một số người đông đảo. Nhưng cũng có nhiều cách quái đản hóa tồn tại, trở thành thời thượng và nhập vào cách lý giải được xã hội chấp nhận. Một khi đã nhìn theo quan điểm này thì từ, nhịp, vần, phách, thể loại, trường phái... cái gì cũng có nội dung của nó và nội dung ấy là những kiểu quan hệ. Và phong cách học cấu trúc là đi tìm cái nội dung ấy, xem nó thể hiện ra sao. Tôi hy vọng các bạn hiểu cho rằng việc làm của tôi không phải là vô dụng, và định nghĩa đưa ra về thơ là có cơ sở. Tôi hiểu những khó khăn đang đón đợi mình là hết sức to lớn. Nhưng *"mảnh tình riêng"* cần được bộc lộ cho những người bạn của nó.

# Cách tiếp cận Nguyễn Trãi trên cơ sở hệ thống ứng xử vật chất của Việt Nam

Từ trước đến nay, khi nghiên cứu một nhà văn, một nhà tư tưởng Việt Nam, người ta có thói quen đưa ra một sơ đồ có sẵn của Trung Quốc, gồm có *trung, hiếu, nhân, nghĩa*... rồi sau đó người ta khảo sát. Cách làm này nhất định sẽ biến nhà tư tưởng Việt Nam thành một người chiết trung, lấy chữ này của Nho, chữ kia của Lão, chữ nọ của Phật mà chẳng có cái gì làm thành bản sắc dân tộc cả. Với cách làm này thì mọi nhà tư tưởng Việt Nam, dù đó là Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm, hay sau này nữa... đều sẽ trở thành những anh học trò của Trung Quốc hay của một nước nào đó. Trên cơ sở ấy, nhất định sẽ xuất hiện những vấn đề như Nguyễn Trãi là Nho hay không phải là Nho, Nguyễn Bỉnh Khiêm là Lão hay không phải là Lão... tức là các nhà tư tưởng Việt Nam đều bị quy chiếu về một mô hình nước ngoài, đều biến thành những anh học trò dở dang, cóp nhặt đây đó, một điều gần như không thể nào tránh khỏi, bởi vì ngày xưa, các nhà tư

tưởng Việt Nam đều viết bằng chữ Hán, ngôn ngữ của họ đầy những khái niệm lấy ở Trung Quốc, và nhiều khi có vẻ như là sao lại lời các học giả Trung Quốc.

Chủ nghĩa Marx dạy ta một cách tiếp cận khác. Marx và Engels trong "Hệ tư tưởng Đức" viết:

"Những biểu tượng, tư tưởng, sự trao đổi trí tuệ giữa người với người... là những biểu hiện trực tiếp của những cách ứng xử vật chất của họ". Do đó khi nghiên cứu tư tưởng của một con người, "người ta không xuất phát từ những điều con người ấy nói, tưởng tượng, hình dung, cũng không xuất phát từ chỗ họ là cái gì trong câu nói, trong tư duy, tưởng tượng và biểu tượng của người khác để đi đến những con người bằng xương bằng thịt. Không, người ta xuất phát từ những con người trong hoạt động thực tế của họ, mà người ta hình dung được sự phát triển của những phản ảnh và những tiếng vang về mặt tư tưởng của quá trình sinh hoạt đó".

Trong bài này, chúng tôi nêu lên hệ thống ứng xử của người Việt Nam vào thế kỷ XV, đối lập với hệ thống ứng xử của người Trung Quốc, để chứng minh cái vĩ đại của Việt Nam chính là xuất phát từ hệ thống ứng xử vật chất của người Việt Nam trong một giai đoạn lịch sử cụ thể. Nguyễn Trãi vĩ đại, chính vì xuất phát từ cách ứng xử vật chất của người Việt, ông đã tìm ra giải pháp tối ưu cho toàn thể dân tộc, tổng kết kinh nghiệm ứng xử của cả dân tộc cho đến thế kỷ XV, và chính vì thế mà ông trở thành nhà tư tưởng lớn nhất Việt Nam thời quân chủ và đã góp phần tạo nên cả diện mạo

tinh thần của chúng ta hiện nay. Điều độc đáo ta thấy ở Nguyễn Trãi không ở chỗ ông đã tạo ra được những khái niệm mới, mà chính là ở chỗ ông sử dụng những khái niệm có sẵn để tạo nên những quan hệ mới, độc đáo, chỉ có ở Việt Nam, xuất phát từ hệ thống ứng xử vật chất của người Việt Nam.

**1.** Khái niệm đầu tiên, trung tâm của hệ quy chiếu của ông là khái niệm *nước*. Đây không phải là nước chung chung, mà là nước Việt Nam.

Bình Ngô đại cáo nói:

*Nhớ nước Việt ta từ trước*
*Vốn xưng văn hiến đã lâu.*
*Sơn hà cương vực đã chia.*
*Phong tục Bắc Nam cũng khác.*
*Trải Triệu, Đinh, Lý, Trần, nối đời dựng nước.*
*Cùng Hán, Đường, Tống, Nguyên, làm đế một phương.*
*Tuy mạnh yếu có lúc khác nhau,*
*Song hào kiệt đời nào cũng có.*

Đây là cách công thức hóa hoàn mỹ nhất về nhà nước dân tộc, tuy tác giả chỉ áp dụng nó cho Việt Nam, nhưng nó có giá trị thế giới. Nhà nước dân tộc là thể thống nhất của năm yếu tố: *văn hóa* (một nước văn hiến), *lãnh thổ* (cương vực đã chia), *phong tục* (phong tục Bắc Nam cũng khác), *chính quyền dân tộc* (làm đế một phương, Nguyễn Trãi nói "làm đế", chứ không phải làm chủ, làm vương), *những người anh hùng bảo vệ dân tộc* (hào kiệt đời nào cũng có).

Cương lĩnh này của toàn bộ cuộc kháng chiến chống Minh sẽ là công thức cho mọi cuộc kháng chiến dân tộc sau này. Công thức ấy nêu lên vào năm 1427, bốn trăm năm trước cách công thức hóa của giai cấp tư sản và năm trăm năm trước cách công thức hóa của Stalin, rõ ràng là một cống hiến thế giới.

Nhưng nó không phải nẩy sinh từ đầu óc Nguyễn Trãi mà là kết quả của một sự tổng kết lịch sử, cho nên nói "Nhớ. ... từ trước". Nó là xuất phát từ cách ứng xử của người Việt, không phải cách ứng xử của người Trung Quốc.

Địa bàn cơ sở cho người Trung Quốc là cánh đồng Hoàng Hà, nơi trồng tiểu mạch, cao lương, kê, đậu nành theo phương thức canh tác phân tán thành những làng nhỏ. Cái đồng bằng mênh mông ấy không đòi hỏi phải có nước thường xuyên, phải giữ nước và phải chống nước. Không có một yếu tố vật chất gì đóng vai một hệ thống ứng xử vật chất, bắt cái đồng bằng ấy phải thống nhất lại ngoài sức mạnh của lưỡi kiếm, nó chính là cơ sở của lý thuyết "chính quyền ở đầu lưỡi lê" mà sau này Mao Trạch Đông chủ trương. Đầu đời Chu nó chia làm 800 nước, ở thời Khổng tử rút lại còn 500 nước, rồi 7 nước lớn nhất bên cạnh những nước nhỏ khác vào thời Chiến quốc, cuối cùng thu lại chỉ còn một nước vào đời Tần. Sự thống nhất hay chia rẽ hoàn toàn do sức mạnh của lưỡi kiếm, với sự ủng hộ hết sức quan trọng của bộ máy quan liêu, với hệ tư tưởng Nho giáo quan liêu hóa. Tình hình này làm nẩy sinh những cách ứng xử sau đây không thể có trong óc người Việt.

1.1. Nước là vật sở hữu của một dòng họ, dòng họ cầm quyền.

1.2. Hầu như bao giờ, dù cho có chính quyền trung ương, chế độ phân quyền vẫn tồn tại dai dẳng, và diễn ra sự tranh giành, khuynh loát nhau giữa các ông vua con, giữa các ông chúa địa phương với chính quyền trung ương.

1.3. Trong hàng ngàn năm, trước khi tiếp xúc với phương Tây, Trung Quốc không hề có tên nước, trái lại một triều đại lấy tên gọi của triều đại mình, của gia đình mình làm tên nước, thế mà cả nước vẫn xem như là câu chuyện dĩ nhiên. Tần, Hán, Đường, Tống, Nguyên, Minh, Thanh đều là tên triều đại.

1.4. Các nhà tư tưởng thời Xuân Thu - Chiến quốc, như ta thấy rõ, không hề băn khoăn gì về chuyện sớm Sở tối Tần, bỏ đất nước mình để phục vụ một nước khác chống lại chính nước của mình - Khổng tử cũng không phải là ngoại lệ. Và sau đời Hán, ngay ở các nhà Nho có một tư tưởng kỳ quặc như ta thấy trong Tam quốc diễn nghĩa: "Thiên hạ hợp rồi lại phân, phân rồi lại hợp, đó là lẽ trời". Làm thế nào một người Việt Nam có thể chấp nhận một lẽ trời như thế được?

1.5. Chính cách nhìn này về chữ nước đã khiến cho khi chính sự của triều đình nằm trong tay nhóm quan liêu chỉ nghĩ đến lợi ích ích kỷ của họ thì dù cho là đông dân nhất thế giới, có văn hóa cao bậc nhất thế giới, và kinh tế hơn xa mọi nước chung quanh, Trung Quốc luôn luôn bị những dân tộc du mục xâm chiếm, hoặc là một phần, hoặc là toàn bộ

đất nước, và cai trị cả Trung Quốc hàng trăm năm, mặc dầu số dân của nó không bằng một phần trăm, kinh tế của nó không bằng một phần ngàn và văn hóa của nó cũng không thể nào sánh với Trung Quốc.

1.6. Cũng chính cách nhìn này khiến cho Trung Quốc xem các triều đại ngoại tộc kia là triều đại dân tộc, các nho sĩ thờ những ông vua ngoại tộc như chính những ông vua Hán, và nói chung các cuộc nổi dậy không do các nhà nho tiến hành, nó là do quần chúng lao động, trái lại, các bậc đại nho người Hán tôn thờ ngoại tộc. Chỉ cần xem đời Thanh cũng thấy những trào lưu Thiên địa hội, Hồng Tú Toàn, Bạch Liên giáo... đều thế.

Như vậy, khi nói đến chữ "nước", chúng ta có hai từ có ý nghĩa khác nhau ở hai dân tộc. Bây giờ chúng ta hãy xét cái cơ sở vật chất của xã hội Việt Nam.

**2.** Nước Việt Nam thì khác. Địa bàn làm cơ sở cho văn hóa Việt Nam thời Nguyễn Trãi là đồng bằng sông Hồng, một cánh đồng lúa nước, thấp hơn mặt nước sông Hồng khi nước sông lên. Muốn sống được trên đồng bằng này, người Việt phải đắp đê cho toàn bộ sông Hồng. Người ta đã đào được những mộ cổ Đông Sơn trên nền đê sông Hồng. Nhìn về mặt kiến trúc, nước Việt Nam không có kiến trúc gì to lớn có thể sánh ngang với thế giới và ĐNA, trừ một kiến trúc thực sự to lớn: dãy đê sông Hồng. Kiến trúc to lớn này không phải để phục vụ bất kỳ ông vua nào, vị thần nào, cuộc đời nào ở thế giới bên kia, mà chỉ để phục vụ cuộc sống của chính người dân

lao động Việt Nam, của toàn dân Việt Nam, bởi vì lụt thì lụt cả làng và người Việt Nam sẽ thành cá. Trồng lúa nước có nghĩa là suốt năm suốt tháng hết lo chống hạn lại lo chống úng. Điều nầy dẫn tới hai hậu quả, các nhà khoa học ít chú ý đến, bởi vì họ quen nhìn thực tế Việt Nam với đôi mắt Châu Âu.

2.1. Một là, tự thân gia đình không đủ để lo việc chống hạn chống úng được, như trường hợp trồng trọt ở trên đất khô, đối với cao lương, lúa mì như ở Châu Âu hay ở Trung Quốc. Khi tát nước, trước khi nước sang ruộng tôi thì nó sẽ qua ruộng anh, và khi tháo nước, sau khi nước rời khỏi ruộng tôi, tất yếu nó phải chảy qua ruộng anh. Điều này bắt buộc giữa gia đình tôi với gia đình anh phải có một tổ chức cao hơn, nhưng rất gần gũi với cả hai mới điều hòa quyền lợi được. Đó là làng. Và con người Việt Nam trước hết là con người của làng. Thứ hai, việc đắp đê, bảo vệ đê điều là công việc không một làng nào, không một tỉnh nào tự nó có thể lo đến được. Phải có một chính quyền chung cho cả đồng bằng để huy động toàn thể nhân dân đắp đê, bảo vệ đê. Chính quyền ấy chỉ có thể là nước Việt Nam độc lập và thống nhất. Người Việt Nam cần có một đất nước thống nhất như con cá cần nước. Nó không thể chấp nhận bất kỳ sự phân quyền nào trên cái đồng bằng này. Cho đến mãi ngày nay, sau mấy ngàn năm, chúng ta vẫn còn vất vả về chuyện đê và nước chưa khác gì ngày xưa.

2.2. Chính vì vậy, lịch sử Việt Nam xưa nay là lịch sử một dân tộc và một đất nước thống nhất. Nếu có sự chia rẽ

thì nó chỉ là thoáng qua, rồi sau đó thống nhất lại ngay. Ngay cả cuộc tranh giành giữa Trịnh và Nguyễn dù có kéo dài một trăm năm mươi năm, chỉ là sự tranh giành chính quyền giữa hai tập đoàn Trịnh, Nguyễn, nhân danh đất nước thống nhất, nhân danh quyền lực duy nhất của vua Lê. Cả hai đều chấp nhận niên hiệu, quan chức, thể chế nhưng chỉ có một nước, một vua chung. Do đó, đặc điểm khu biệt của lịch sử của nó là: Từ khi Ngô Quyền dựng nước từ năm 938 trở đi, đã là một nước thống nhất và mãi mãi thống nhất.

**3.** Trên cơ sở yêu cầu phải thống nhất để tồn tại, chống ngoại xâm đồng thời để làm lúa nước, và để khỏi biến thành cá, hình thành một chế độ cai trị chỉ có vẻ bên ngoài Trung Quốc của một chế độ quân chủ rất đặc biệt. Mặc dầu có một chính quyền trung ương thống nhất nhưng chính quyền ấy phải chú trọng tới một thực tế nữa hết sức quan trọng để tồn tại: đó là làng xã. Phải có *nước* thì mới đắp được và giữ được đê, nhưng cũng phải có *làng* mới làm được ruộng nước. Hai cơ chế này dựa vào nhau để tồn tại và tạo nên diện mạo tinh thần của Nguyễn Trãi cũng như của chúng ta hiện nay.

3.1. *Làng xã* phải phục tùng *nước* để chống giặc và đắp đê, cho nên trong lịch sử Việt Nam, chưa bao giờ thấy làng xã tiếc tiền của, sức lực trong nhiệm vụ này. Mặt khác, nhà vua phải nể nang làng xã, không thể có khái niệm chính quyền dựa trên bạo lực như ở Trung Quốc. Không một vua chúa nào có gan triệt hạ một làng, dù cho hiện tượng khởi nghĩa nông dân xảy ra thường xuyên, chỉ trong thời Minh

Mạng đã có trên hai trăm cuộc nổi dậy. Khi đàn áp một cuộc nổi dậy như vậy, nhà vua chỉ giết một số người cầm đầu mà không dám phá vỡ công xã, đừng nói đến làm cỏ một làng. Tại sao ? Vì động chạm tới một làng là động chạm tới toàn bộ các làng, là mất cái kho người, kho của, sự ủng hộ và là sự sụp đổ của triều đại. Cho nên vua chúa Việt Nam không dám xây dựng cung điện, lăng tẩm xa hoa như các vua thần của ĐNA, không dám hoang dâm như vua Trung Quốc. Như vua Tự Đức chỉ mới xây dựng Lăng Vạn Niên, một kiến trúc hiện nay ta còn thấy, đã nổi lên một cuộc khởi nghĩa. Nó giải thích chế độ quan liêu Việt Nam, kể ra chỉ vừa phải. Trái lại, ở Trung Quốc, người ta làm cỏ hàng vạn người dân vô tội một cách dễ dàng. Sử Trung hoa nhắc đến những chuyện này một cách thản nhiên.

3.2. Việt Nam không có lớp quý tộc cầm kiếm như ở các nước quân chủ, không có tầng lớp hiệp sĩ, không có nghề chiến tranh cha truyền con nối, không có truyền thống trọng võ khinh văn như Châu Âu.

3.3. Đối với người Việt Nam, nước là của dân, không phải của nhà vua. Tên nước bao giờ cũng tách khỏi tên triều đại. Không một triều đại nào dám lấy tên triều đại mình để làm tên nước. Ông vua chỉ là người quản lý đất nước, không phải người sở hữu đất nước. Vua muốn cai trị phải chống được giặc. Vua không có quyền trao đất nước cho người ngoài. Chuyện này xảy ra nhiều lần ở Trung Quốc, vẫn không gây phản ứng gì ở các nhà Nho. Trái lại, khi Tự Đức cắt đất cho

Pháp, các nhà nho Việt Nam phản ứng quyết liệt và cử nhân Phan Văn Trị đòi chém đầu Tự Đức.

**4.** Trên cơ sở đối lập này, ta thấy những khái niệm mà Nguyễn Trãi sử dụng chỉ là những từ đồng âm với những từ của Nho giáo Trung Quốc. Ta cần phải thức nhận điểm này để thấy đây không phải chỉ là chuyện hôm qua. Là người thức nhận, tôi tự kiểm điểm mình thì thấy ngay những chữ tôi tiếp thu từ phương Tây, như *tự do, giai cấp*... vẫn còn như thế, tuy chính tôi tưởng là theo đúng phương Tây. Trong bài này, tôi xin phân tích mấy khái niệm cơ bản mà Nguyễn Trãi sử dụng.

4.1. Trước hết là chữ *hiếu*. Sách Trung Quốc nói rất nhiều đến chữ *hiếu*, nhưng trước sau chỉ nhìn thái độ ứng xử của con cái với cha mẹ. Khi có mâu thuẫn giữa *hiếu* với một khái niệm khác, thì đạo Nho không ngần ngại gạt bỏ khái niệm kia để giữ chữ *hiếu*. Chính vì vậy, theo Hàn Phi tử, Khổng tử khen một người là có *hiếu* và nhận làm học trò, mặc dầu anh ta đã ba lần trốn chạy ngoài chiến trường vì cớ có mẹ già. Như vậy là *hiếu* quan trọng hơn *trung*. *Hiếu* cũng quan trọng hơn địa vị. Một người hỏi Mạnh tử, nếu như Thuấn làm vua mà cha ông ta giết người thì làm thế nào. Mạnh tử đáp, Thuấn chỉ còn cách bỏ ngôi vua, cõng cha chạy trốn mà thôi.

Cách nhìn này không phải là cách nhìn Việt Nam. Người Việt Nam phân biệt rõ ràng giữa đại hiếu là hiếu đối với Tổ quốc, và tiểu hiếu là hiếu đối với cha mẹ, tức là khái niệm hiếu của Trung Quốc.

Nguyễn Trãi và em theo cha là Nguyễn Phi Khanh sang Trung Quốc, vì cha bị quân Minh bắt đưa sang nơi này. Đến Ải Nam Quan, nhân lúc quân Minh không theo dõi, Phi Khanh bảo Nguyễn Trãi: *"Con là người có học có tài, nên tìm cách rửa nhục cho nước, trả thù cho cha. Như thế mới là đại hiếu, việc tiểu hiếu để cho em nó làm. Cứ phải đi theo khóc lóc mới là hiếu hay sao?"* Đây là cuộc trao đổi giữa đại nho Việt Nam - bảng nhãn Nguyễn Phi Khanh - với một đại nho Việt Nam khác là tiến sĩ Nguyễn Trãi, tức không phải đơn thuần giữa cha với con, mà còn là giữa hai nhà nho Việt Nam thuộc hàng lớn nhất nước, về chữ hiếu. Như vậy là trong óc người Việt Nam, không chỉ giữa hai nhà nho trên, có sự phân biệt rạch ròi, có sự phân chia một khái niệm nho giáo thành hai, sự phân chia này chỉ có ở Việt Nam, không có ở nho giáo Trung Quốc.

Sự phân chia đó quy định cách ứng xử của Nguyễn Trãi, vì sau đó Nguyễn Trãi lập tức quay về, tìm cách cứu nước. Và trong thơ ông, ta thấy ông rất tự hào đã làm tròn chữ hiếu, cố nhiên là làm tròn theo mô hình Việt Nam, không phải theo mô hình Khổng tử nêu lên. Nguyễn Trãi thế nào thì nhân dân Việt Nam cũng thế. Hàng triệu đứa con lên đường chống ngoại xâm suốt thế kỷ này cũng thấy mình ra đi để làm tròn chữ đại hiếu. Hàng triệu bà mẹ mất con cũng đều thấy như thế. Không một người Việt Nam nào cho rằng phải cứu gia đình bằng cách hy sinh tổ quốc, mà đều nghĩ rằng hy sinh cho tổ quốc chính là làm tròn bổn phận người con đối với gia đình.

4.2. Thứ hai, chữ *trung*. Chữ *trung* nho giáo chỉ có nghĩa là chết cho người nuôi mình, như Hàn Tín nói: *"Mặc áo người ta thì thờ người ta, ăn cơm người ta thì chết cho người ta"*. Nó không liên quan gì với tổ quốc. Hai điển hình của chữ *trung* Trung Quốc là Ngũ Tử Tư và Dự Nhượng. Nhưng Ngũ Tử Tư là người nước Sở, vì cha ông ta bị vua Sở giết, nên ông ta chạy trốn sang nước Ngô, đem quân nước Ngô về tiêu diệt nước Sở, đào mả vua Sở, quất vào xác vua Sở. Sau đó, ông chết cho vua Ngô khi khuyên vua Ngô tiêu diệt nước Việt, nhưng không được. Ông đã làm đúng cả chữ *hiếu* lẫn chữ *trung* theo quan niệm của Trung Quốc. Còn Dự Nhượng trước kia đã thờ hai ông chủ, nhưng hai ông này đối xử với ông ta một cách bình thường cho nên ông ta không trả thù cho chủ. Đến khi Tri Bá đối xử với ông ta như với một người quốc sĩ, nên khi Tri Bá chết, ông ngậm than giả vờ câm để trả thù. Mọi khái niệm đều chỉ cách đối xử trực tiếp giữa người với người, không có trung gian. Trái lại, với người Việt Nam, mọi khái niệm muốn trở thành một khái niệm đạo đức đều phải trải qua môi giới trung gian là tổ quốc Việt Nam.

Ta đã thấy trường hợp chữ *hiếu*. Về chữ *trung*, cũng thế. Trước hết, Nguyễn Trãi không hề có ý quy chữ trung về dòng họ, hay về cái ơn với kẻ nuôi mình. Mẹ ông là tôn thất nhà Trần, con gái Băng Hồ tướng công Trần Nguyên Đán. Cả hai cha con đều được nhà Hồ rất trọng dụng - ăn cơm nhà Hồ, nếu nói theo kiểu Hàn Tín. Nếu Nguyễn Trãi hành động theo hệ quy chiếu Trung Quốc thì chỉ có thể phục vụ nhà Hậu

Trần, hoặc là lo phục hồi nhà Hồ. Nhưng ông đã không làm như thế, mà hành động theo hệ quy chiếu Việt Nam; theo hệ quy chiếu này, nước không thuộc dòng họ nào hết. Nước là của dân. Nhân dân Việt Nam chỉ chấp nhận một ông chủ có khả năng đánh đuổi được ngoại xâm. Vì nó là anh hùng, nó không tài nào chấp nhận một ông chủ hèn nhát.

Lịch sử Việt Nam khác xa lịch sử Trung Quốc ở chỗ người dân không phải là vật sở hữu của một dòng họ. Không phải ngẫu nhiên mà Dương Vinh Quốc trong *Trung Quốc cổ đại tư tưởng sử* (NXB Tri thức, Tam liên thư điếm, trang 5) dẫn lời của Hạ Tăng Hữu: *"Từ Hoàng Đế đến Tần kéo dài mấy ngàn năm, những người làm vua thiên hạ đều do một nhà mà ra..."*

Còn ở Việt Nam, hầu hết các ông vua đều từ nguồn gốc thấp hèn. Đặc biệt là triều đại thay đổi chính vào lúc có ngoại xâm, cần người tài giỏi đánh đuổi giặc. Trường hợp Ngô Quyền, Lê Hoàn, Lê Lợi, Nguyễn Huệ đều thế cả. Nguyễn Huệ đánh tan họ Trịnh, đem quân ra Thăng Long, làm rể vua Lê rồi rút về. Ông anh phải chạy ra Thăng Long gọi cậu em về, vì uy tín của Lê Thái Tổ còn đó. Nhưng khi Lê Chiêu Thống đưa quân Thanh vào Thăng Long thì toàn bộ uy tín trước đây đã mất, Nguyễn Huệ không cần ra Thăng Long mà xưng vương ngay ở Phú Xuân, tức tốc lên đường chỉ với các tướng chủ chốt và lấy quân ngay ở Thanh Nghệ là quê hương của kiêu binh trước đây. Điều Nguyễn Trãi cũng như con dân đất Việt thấy, đó là chỉ có Lê Lợi mới có thể cứu được nước,

cho nên đã lặn lội đến Lam Sơn. Ngay cả Trần Nguyên Hãn, cháu nội Trần Nguyên Đán cũng làm thế và thành bậc đệ nhất công thần của nhà Lê.

4.3. Thứ ba, là chữ *ở ẩn*. Chữ này có nguồn gốc Lão giáo. Trong tác phẩm của Nguyễn Trãi có trên dưới ba trăm lần sử dụng những thuật ngữ Lão, Trang, nói đến chuyện trốn đời ở ẩn. Nhưng nếu xét qua mặt ứng xử vật chất thì không những Nguyễn Trãi, mà toàn bộ nhân dân Việt Nam không thể có một nhà ở ẩn kiểu Lão, Trang được. Tư tưởng Lão, Trang là tư tưởng nẩy sinh từ chế độ gọi là phong kiến phân quyền Trung Quốc. Nên nhớ đây không liên quan gì với phong kiến phương Tây cả. Dưới chế độ này, có hai cách lựa chọn. Hoặc là chọn một ông chủ mà thờ. Đó là cách làm của mọi nhà nho. Hoặc là không thờ ai hết, thờ chính mình. Đó là cách làm của Lão, Trang. Một khi đã đi con đường thứ hai, thì tiêu chuẩn đầu tiên là phủ định chính trị, cho rằng mọi sự can thiệp của con người vào xã hội đều là có hại. Một ẩn sĩ phủ định chính trị không phải vì nó xấu, mà vì nó là chính trị. Mọi chính trị đều xấu như nhau. Đây là tiêu chuẩn không thể thiếu được, tiêu chuẩn quyết định, của khái niệm này. Người Trung Quốc chọn được, vì họ có hai khả năng. Còn người Việt Nam không có sự lựa chọn này. Mới ra đời, nó đã là đứa con của công xã, và của một đất nước duy nhất và thống nhất. Cho nên ở Việt Nam không thể có một người phủ định chính quyền vì nó là chính quyền, anh ta chỉ phủ định chính quyền này để khẳng định một chính quyền khác mà

thôi. Vậy cái mà Nguyễn Trãi gọi là ở ẩn, cũng như sau này Nguyễn Bỉnh Khiêm, Lê Hữu Trác, Nguyễn Thiếp gọi là ở ẩn, và ngay cả những người mà thực dân Pháp gọi là trí thức trùm chăn, đều có điểm giống nhau. Họ không tham dự chính trị, vì có những thắc mắc tự họ biết là không thể giải quyết được với chính trị hiện tại, chứ không phải họ sợ gian khổ. Họ tìm một nơi ẩn náu để tránh xung đột với chính trị; ngày xưa chỗ ẩn náu ấy dứt khoát là công xã, bởi vì công xã có quyền tự trị, có khả năng che chở họ. Trong công xã này, họ là những người tích cực nhất trong việc dạy học, chữa bệnh, viết sách để lại đời sau, chứ không phải lo độc thiện kỳ thân, cũng không tự cày lấy mà ăn như các ẩn sĩ Trung Quốc. Các ẩn sĩ Ấn Độ, Trung Hoa chạy vào núi, còn các ẩn sĩ Việt Nam chạy về làng. Đây cũng là một kiểu khúc xạ của tư tưởng nước ngoài khi nhập vào Việt Nam. Dĩ nhiên, Nguyễn Trãi không hình dung được sự khúc xạ ấy. Và khi hoàn cảnh thuận tiện thì họ lại xông ra làm nhiệm vụ công dân rất hăng hái. Trường hợp này đã xảy ra với Ngô Thời Nhiệm và phần nào với Nguyễn Thiếp. Nguyễn Trãi chỉ là một ẩn sĩ theo quan niệm này mà thôi.

4.4. Thứ tư là khái niệm *dân*. Về điểm này, người ta dẫn nhiều câu của đạo nho, nói rằng đây là chữ dân nho giáo. Cách lý luận này đặc biệt dựa vào câu nói của Mạnh tử *"Dân là quý, sau đó là xã tắc, còn vua thì nhẹ"* để khẳng định rằng đây là tư tưởng dân chủ. Khách quan mà nói, làm sao có thể có tư tưởng dân chủ ở thời Xuân Thu-Chiến Quốc được? Nhưng bàn đến nó phải có một chương. Chúng tôi sẽ bàn đến

nó dựa trên khảo chứng học trong quyển *Nhận thức luận của Khổng tử*. Để cho đơn giản, chỉ cần nhớ rằng chữ *dân* của Mạnh tử là chỉ những người gốc là quý tộc, cư trú ở các thành phố đã sa sút chủ yếu làm nghề thủ công, đã trở nên đông đảo do chỗ hàng trăm nước trước đây bị diệt vong, đại khái phần nào giống khái niệm bình dân ở cổ Hy Lạp. Họ không phải là dân cày, mà Mạnh tử rất khinh miệt gọi là dã dân và nhiệm vụ của người quân tử là cai trị bọn dân cày này. Còn quan niệm *"vua là nhẹ"* chẳng qua là khẳng định tình hình thực tế lúc bấy giờ, khi vô số những ông vua đã bị tiêu diệt.

Khái niệm dân của Nguyễn Trãi là chỉ người dân của công xã Việt Nam, con người mà mọi triều đại trước đó, Đinh, Lê, Lý, Trần đều phải chiếu cố, kiêng nể bởi vì xâm phạm đến quyền lợi của nó là vương triều sụp đổ. Những sự đối lập dưới đây là hết sức rõ:

Một là, trong Bình Ngô đại cáo, Nguyễn Trãi chỉ nói đến những tội ác của giặc Minh với người dân công xã, mà không một lời nhắc đến những tội ác của chúng đối với dòng họ nhà Trần, nhà Hồ. Một nhà nho như Nguyễn Trãi lẽ nào không nhớ những bài hịch của Trần Lâm, Lạc Tân Vương khi chống lại Tào Tháo cướp ngôi nhà Hán; Vũ Tắc Thiên cướp ngôi nhà Đường, chỉ độc nhắc đến sự thiệt thòi của họ Lưu nhà Hán, họ Lý nhà Đường mà thôi, trái lại *không một lời nói đến dân chúng*. Dĩ nhiên là ông thừa biết, nhưng ông không thể nào chấp nhận cách nhìn Trung Quốc như vậy.

Hai là, chẳng ai tàn nhẫn với nhà Trần hơn là cậu cháu

ngoại của Băng Hồ tướng công Trần Nguyên Đán, cũng chẳng ai lạnh nhạt với nhà Hồ hơn là vị tiến sĩ này đã được nhà Hồ sùng trọng đến mức cho anh ta làm ngự sử. Như chúng ta biết, chức ngự sử tuy nhỏ về phẩm trật nhưng hết sức có uy tín, vì nó có quyền can gián mà nhà vua không thể trị tội. Bài *"Chiếu cấm các quan đại thần... lười biếng"* viết thay vua, xứng đáng đặt bên cạnh bài Đại cáo bình Ngô không kém phần lỗi lạc. Trong bài này, ông tổng kết kinh nghiệm hưng vong xảy ra qua mấy đời Trần, Hồ, Minh, và rút ra kết luận: nhà Trần mất vì ham vui chơi bỏ mặc dân khốn khổ, nhà Hồ mất vì bắt dân đóng thuế má nhiều, giao dịch nặng; nhà Minh mất, vì tàn ác đối với dân. Nhà Lê lên, vì được lòng dân. Ông gọi nhà Trần là bất đức, một lời phê phán hết sức nặng, mặc dầu nhà Trần đã có công lao cực kỳ to lớn đánh lại ba cuộc xâm lược của đế chế Nguyên - Mông. Chính vì lấy dân làm gốc, cho nên ông đã đi đến một tư tưởng trác việt khi tổng kết Lam Sơn thực lục bằng chính lời của Lê Lợi:

> *"Trẫm xưa gặp lúc hoạn nạn, nương mình ở chốn Lam Sơn, vốn chỉ mưu giữ tròn tính mạng mà thôi, lúc đầu không có ý muốn lấy thiên hạ. Đến khi giặc ngày càng bạo ngược, dân không sống nổi. Phàm người có tri thức đều bị hại. Trẫm tuy dốc hết của cải để cung phụng nó, mong được khỏi vạ, nhưng cái bụng nó muốn hại trẫm vẫn không nói chút nào"*

Nguyễn Trãi là người đầu tiên phát hiện được cái chân lý giải thích quá trình diễn biến của một người dân bình thường ham sống, ghét chết, thành vị anh hùng dân tộc. Thực

là chân lý vĩ đại: Lê Lợi và những lớp con cháu của Hồ Chí Minh đều vì bất đắc dĩ mà trở thành anh hùng đấy thôi. Nói lên cái chân lý giản dị này ngay sau một cuộc kháng chiến lẫy lừng, thực là hiếm thấy.

Chính vì tất cả tâm trí của Nguyễn Trãi đều để vào người dân chứ không phải để vào triều đình, cho nên mọi khái niệm đạo đức, theo ông, đều không có giá trị độc lập ở tự thân nó, mà đều phải quy chiếu về người dân, về nước Việt Nam. Đó là điều rất khác nho giáo Trung Quốc. Chữ nhân, nghĩa không có gì là cao siêu cả, *"Việc nhân nghĩa cốt ở yên dân"*. Ai đã đọc Nhạc ký thì đều biết rõ tác phẩm nổi tiếng nhất của văn hóa Trung Quốc về nhạc lý là tìm tính thống nhất giữa vũ trụ với âm thanh. Dĩ nhiên Nguyễn Trãi thừa biết tác phẩm này, vì nó nằm trong chương trình thi cử. Theo ông, *nhạc* quy về người dân công xã. Làm sao có thể hình dung một nhà nho lại nói với nhà vua: *"Dám mong bệ hạ rủ lòng thương yêu chăn nuôi muôn dân, khiến cho trong thôn cùng xóm vắng không có tiếng oán sầu, đó là cái gốc của nhạc"*. Chữ *lễ* không phải là dựng lên hàng rào tôn ty, để tách vua ra khỏi dân, tách người cai trị ra khỏi quần chúng lao động, mà thúc giục mọi người nhớ lại những ngày chung lưng đấu cật, cả nước một lòng.

**5.** Nguyễn Trãi luôn luôn khẳng định mình là nhà nho. Nhưng một người duy vật không xét người căn cứ vào những xét đoán của người nói về chính mình, mà căn cứ vào những cách ứng xử cụ thể. Khi xét như vậy ta nhìn thấy độ khúc

xạ. Nếu Nho giáo qua Nguyễn Trãi bị khúc xạ, thì những học thuyết khác cũng vậy. Nói rằng nhân dân lao động làm ra lịch sử, không phải nói anh Giáp, anh Ất làm ra, cũng không phải tự thân ý niệm tạo ra lịch sử. Mà nói rằng một tư tưởng từ ngoài vào Việt Nam thế nào cũng trải qua một độ khúc xạ. Nắm vững độ khúc xạ ấy thì sẽ được nhân dân theo và công việc sẽ thành. Học tập quần chúng, trước hết là nắm được độ khúc xạ. Hy vọng bài trình bày về Nguyễn Trãi ở đây có thể góp phần vào việc tìm hiểu chính độ khúc xạ của các tư tưởng ở ngay chúng ta. *Làm sao cho trong thôn cùng xóm vắng không có tiếng oán sầu* không chỉ là *gốc của nhạc*, nó chính là cái gốc để nước Việt Nam tồn tại trong mọi hoàn cảnh, cái chân lý bất biến mà Nguyễn Trãi phát hiện và Hồ Chí Minh theo đuổi.

# Cấu trúc ngôn ngữ và cảm giác thẩm mỹ

Kính tặng hương hồn thân phụ

Trong số 28 tạp chí Sông Hương, bài *Thử giải thích chữ thức nhận*, chúng tôi có nói đến các tham số chi phối cảm xúc của ta, trong đó có cấu trúc ngôn ngữ. Theo cách chúng tôi nhìn, tiếng Việt có một cấu trúc phong cách riêng, khác mọi ngôn ngữ, dù là đơn tiết hay đa tiết và ta có thể xây dựng một phong cách học phân tích được ngữ pháp của cái đẹp trong ngôn ngữ cũng rạch ròi như ngữ pháp tiếng Việt phân tích cấu trúc ngữ pháp của ngôn ngữ bình thường. Đi con đường này, chắc chắn tôi vấp phải sự chống đối của các bạn vẫn quen cho cái đẹp là không thể phân tích được, cách duy nhất là cảm thụ trực tiếp cái linh diệu của nghệ thuật, rồi trình bày bằng một ngôn ngữ bóng bẩy, nên thơ, kiểu tùy bút.

Để cuộc đối thoại có kết quả, chúng tôi phải chọn một lĩnh vực thực hẹp, thí dụ cách chơi chữ bằng từ đồng âm trong câu đối và nói lái, như trong bài này. Sau bước một này, tôi phải chứng minh các kết quả tìm được ở đây có áp dụng phổ

biến và như vậy là tiếng Việt có cấu trúc phong cách rõ ràng và cấu trúc này tác động đến các mặt khác như ngữ nghĩa học và từ vựng học. Rồi tôi lại chọn một lĩnh vực khác và cứ làm như thế cho đến khi quy được ngôn ngữ nghệ thuật thành quan hệ. Như vậy, từ đầu chí cuối chỉ có th. tác và mọi bước đi đều rõ ràng theo lối "đánh bài ngửa". Lam như vậy, các bạn sẽ thấy ngay chỗ nào lệch lạc, sai lầm, máy móc, cực đoan để sửa chữa, đặng cùng nhau xây dựng một khoa học về nghệ thuật, bởi vì khoa học bao giờ cũng là sự nghiệp của tập thể.

1. Trung thành với quan điểm thức nhận, trước khi nói tới chơi chữ bằng bất kỳ biện pháp gì, tôi phải lý giải: chơi chữ là cái gì trong mọi ngôn ngữ. Chơi chữ là một trò chơi, vậy cũng theo quan điểm này, tôi sẽ lấy quy tắc của trò chơi (bóng đá, bóng chuyền) để khảo sát nó. Nghệ thuật, xét cho cùng, chỉ là dùng những biện pháp ngôn ngữ để tạo nên mỹ cảm, tức là một hiện tượng tâm lý. Vậy hiện tượng tâm lý thú vị mà chơi chữ tạo nên ở người Việt, cũng như ở người Nga là cái gì ?

Tại sao người Việt cho "Da trắng vỗ bì bạch" là chơi chữ, còn "Thằng bé vỗ bì bạch" không phải là chơi chữ ? Tại sao vế "Anh hùng chỉ có một ngươi thôi" là chơi chữ, khi nó là vế dưới của một đôi câu đối tặng một người chột mắt, nhưng nếu vế này là để tặng một người hai mắt đều sáng thì không phải là chơi chữ ?

Câu trả lời là, muốn có chơi chữ ở bất kỳ ngôn ngữ nào,

bằng bất kỳ biện pháp gì (đồng âm, đồng nghĩa, phản nghĩa, vần, thủy âm, dấu, chiết tự...), cái được chơi phải được đọc theo hai cách:

a) Cách đọc của một thông báo bình thường, như mọi thông báo hằng ngày: *da trắng vỗ đôm đốp, anh hùng chỉ có một anh thôi.*

b) Cách đọc đem đến một liên tưởng mới lạ, bất ngờ: *da trắng vỗ da trắng, anh hùng chỉ có một con mắt thôi.*

Cách đọc thứ hai này làm cho ta thấy ngay đây là một sự lựa chọn. Là sự lựa chọn, cho nên chơi chữ thuộc lĩnh vực phong cách học. Khi đã là lựa chọn thì có hai khả năng:

a) Lựa chọn bình thường, tức là ai cũng làm được, lúc đó cảm giác thú vị sẽ thấp. Cảm giác này giống như cảm giác nhìn một cầu thủ đá vào cầu môn trong điều kiện thủ thành chạy ra ngoài, trước mặt anh ta không có đối phương. Lúc đó, tuy làm bàn nhưng điều kiện làm bàn quá dễ, đá kiểu nào cũng vào.

b) Lựa chọn tài giỏi, tức là đạt được trong điều kiện rất khó. Điều kiện càng khó thì hứng thú càng cao. Chỉ lúc đó ta mới thưởng thức được tài nghệ của Pêlê. Có những câu chơi chữ cũng như những quả làm bàn bất tử. Đó là khi ngoài lối đá ấy ra không thể có lối đá nào nữa, nhưng đá được kiểu ấy mà lại trong cái chớp mắt ấy không biết cầu thủ khôn ngoan tài giỏi, điêu luyện đến mức nào. Nói đến chơi chữ là nói đến Yên Đổ. Ông tự đặt mình vào những

điều kiện cực khó, rồi đưa ra những cách chơi chữ bất tử vì nó là đơn nhất. Cho anh giờ từ điển, dùng máy tính, anh không thể tìm được giải pháp nào hay hơn. Lúc đó anh khắc hiểu ông đỗ tam nguyên, nổi tiếng hay chữ nhất nước không phải là chuyện đùa.

Tôi nói đến hiện tượng tâm lý, đến lựa chọn, trò chơi, không phải để dung tục hóa nghệ thuật, mà để nói đến thực chất thao tác đánh bài ngửa. Bây giờ xin nói đến chữ cấu trúc. Anh Ba là người Việt Nam, 25 tuổi. Anh lập tức nằm trong cấu trúc người Việt Nam đối lập với người Pháp chẳng hạn, đàn ông đối lập với đàn bà, thanh niên đối lập với thiếu nhi và phụ lão. Những sự đối lập ấy lập tức đem đến cho anh những quyền lợi và những nghĩa vụ mà anh được hưởng hay phải gánh vác. Anh lấy chị Hương, lập tức, anh thành người chồng và chị Hương sẽ thành người vợ. Lại những quyền lợi và những bổn phận mới mà trước kia anh không biết đến. Rồi anh chị có cháu Hoàng. Lập tức anh thành cha, chị Hương thành mẹ, và cháu Hoàng thành con. Ba người tạo thành một cấu trúc mới với những bổn phận và quyền lợi mới... Nhìn anh Ba trong những quan hệ do sự đối lập dựng nên (Việt Nam, thanh niên, có gia đình, có con, công nhân.v.. v.) và khảo sát anh Ba với tính cách điểm tập trung của cái chùm quan hệ trên là nhìn kiểu cấu trúc. Cách nhìn cấu trúc có chỗ khác cách nhìn lịch sử: theo lịch sử thì sinh cha rồi mới sinh con, còn theo cấu trúc thì cha và con sinh ra nhau. Nếu không may một trong hai người chết thì người kia không còn là cha hay là con nữa. Ông ta vẫn sống về mặt sinh học

nhưng đã mất một nét nào đấy của cấu trúc. Còn các từ *bì bạch, một người* có mang tính chất cấu trúc hay không các bạn sẽ thấy ngay ở dưới.

**2.** Như vậy là có hai loại chơi chữ khác nhau:

a) Loại thứ nhất, do câu văn tự nó đưa đến, bằng những đối lập ngôn ngữ mà nó chứa đựng (ngữ âm, ngữ nghĩa, từ vựng) không cần đến một ngữ cảnh nào hết, không cần đến hiện tượng ở ngoài ngôn ngữ. Thí dụ "Da trắng vỗ bì bạch" không cần đến một hoàn cảnh giao tiếp nào, tự nó đã là chơi chữ, vì ở đây *bì bạch* là láy âm nhưng lại là đồng âm với từ Hán Việt *bì bạch* nghĩa là "da trắng" mà cái từ này đã nằm ngay trong vế ra rồi ở đầu vế.

b) Loại thứ hai, liên tưởng nảy sinh do sự giao tiếp bên ngoài. Vế dưới "Anh hùng chỉ có một ngươi thôi" sở dĩ có thể đọc thành *"Anh hùng chỉ có một con mắt thôi"* là vì đây là một bộ phận của câu đối Yên Đổ tặng ông phó bảng về võ tên là Long, chột mắt:

> *"Tung kiếm ra tay, thiên hạ đổ dồn hai mắt lại;*
> *Triều đình cử mục, anh hùng chỉ có một ngươi thôi"*

Cũng vậy, *học trai* (phòng học) và *tịnh cung* (nhà yên tĩnh) không phải là chơi chữ, nếu đó là hai cái biển treo ở mọi ngôi nhà. Nhưng vì một anh học trò khiến hai cái biển này treo ở một ngôi chùa có hai ông sư, nên người ta bất giác nói lái lại thành *"hai trọc"* và *"tụng kinh"* và thành trò chơi chữ thú vị.

**3.** Tuy là có hai kiểu chơi chữ khác nhau, nhưng xét về cấu trúc thì lại là thống nhất.

a) *Một ngươi* trong tiếng Việt, thực tế có thể có hai nghĩa, *một mình anh* và *một con mắt*. *Học trai* thực tế có thể nói lái thành *hai trọc*.

b) Một khi đã chơi chữ ở vế dưới, vế trên dù không chơi chữ, do áp lực của cấu trúc vẫn mang sắc thái thành ngữ, tức là không phải thông báo bình thường, *"đổ dồn hai mắt"* trở thành thán phục hết sức.

**4.** Như vậy là có hai loại liên tưởng. Loại liên tưởng do đối lập về ngôn ngữ học trong câu tự nó tạo ra, không cần thêm gì nữa. Loại này không cần đến đủ hai vế, tự nó đã hay. Giai thoại văn học là không cần thiết. Loại liên tưởng không do sự đối lập ngôn ngữ học trong câu thì phải có hoàn cảnh giao tiếp. Giai thoại văn học đối với loại này là hết sức quan trọng.

Giai thoại văn học là một thể loại rất phát triển ở Trung Quốc và ở Việt Nam. Chỉ riêng chung quanh Yên Đổ đã đủ xuất bản một quyển sách, nhưng người ta chưa định nghĩa nó một cách thao tác luận. Tôi định nghĩa nó là cái bối cảnh lý tưởng tối ưu được dựng lên cho một tác phẩm văn học (ở đây là chơi chữ) gây được mỹ cảm.

Khi cái vế ra đã chứa đựng sự đối lập ngay trong cái gọi là câu nói (parole) thì thực ra không cần gì đến giai thoại nó vẫn lôi cuốn người ta, tạo nên một ham thích đặc biệt,

thách thức mọi người cũng như một bài toán khó thách thức các nhà toán học. Sự thách thức này có thể kéo dài hàng thế kỷ. Cụ thể là vế ra *Da trắng vỗ bì bạch* đã thách thức chúng ta trên một trăm năm mươi năm và nhiều vế đối đã được đưa ra như: *Trời xanh màu thiên thanh; Nhà vàng ngồi đường hoàng*, nhưng đều chưa ổn. *Bì bạch* là láy âm, nhưng *thiên thanh, đường hoàng* đều không phải là láy âm. Chỉ vào khoảng những năm 50, anh bạn của tôi là Nguyễn Ngọc Thâm mới ngẫu nhiên nghĩ ra được câu đối chỉnh là *Rừng sâu mưa lâm thâm* trong đó *lâm thâm* là từ Hán Việt có nghĩa là *Rừng sâu* lại đồng thời là từ láy âm trong tiếng Việt. Chỉ đến lúc đó vế ra mới hết hấp dẫn, cũng như bài toán khó hết hấp dẫn khi có người giải được nó.

Mặc dù ai làm câu đối cũng tìm cách đối những vế ra hóc hiểm nhưng có những vế ra cho đến nay vẫn treo, nghĩa là không có ai đối được. Thí dụ: *Cha con thầy thuốc về làng, quảy một gánh hồi hương, phụ tử,* hay câu *Gái tơ chi kén ngài quân tử.* Câu thứ nhất khó ở chỗ *hồi hương* Hán Việt lại có nghĩa là về làng, và *phụ tử* Hán Việt lại có nghĩa là cha con. Câu thứ hai khó ở chỗ bốn chữ *tơ, chi, kén, ngài* (người) là bốn chữ quen thuộc của nghề tơ tằm, một nghề của các cô gái tơ. Chỉ có loại vế ra có sự đối lập trong nội bộ câu ra mới gây ham thích đối lại. Và có ham thích phải nói là cuồng nhiệt, cho nên nói chung xuất hiện giai thoại. Giai thoại, xét về mặt ngôn ngữ học, có chức năng xây dựng bối cảnh tối ưu, lý tưởng cho vế ra. Nó có thể không có trong thực tế,

nhưng để cho câu đối thành hấp dẫn, nó cứ xuất hiện. Chính vì vậy, bối cảnh thích hợp nhất cho vế ra *"Da trắng vỗ bì bạch"* là một cô gái đang tắm, rồi có một anh chàng hay chữ nghịch ngợm muốn vào xem. Bối cảnh này thực sự là tối ưu. Sau đó cô gái và anh học trò đều phải là dân hay chữ. Rồi cô gái ấy phải là cô Điểm, và anh chàng ấy phải là trạng Quỳnh thì giai thoại mới hoàn mỹ. Thực tế rất có thể không có chuyện này, nhưng đây là một giai thoại sẽ sống mãi vì tìm một bối cảnh thích hợp như thế đâu phải chuyện dễ dàng.

**5.** Dĩ nhiên, tôi không có tư liệu để khảo sát tính chân thực của các giai thoại, nhưng bản thân cấu trúc ngôn ngữ cũng có thể là một cơ sở nếu như ta quen với nó.

Ngày cha tôi làm lang trung bộ Lại và Nguyễn Hữu Bài làm thượng thư, cha tôi có hỏi, có phải vua Duy Tân ra vế *"Không vô trong nội nhớ hoài"* và ông đối lại ngay là *"Đi chi đường đạo sợ cụ"* không. Ông Nguyễn cười đáp:

- *Ông lang (lang trung) mà còn nghĩ thế à? Chẳng phải tôi vẫn nhờ ông lang làm nhiều câu đối hộ tôi đó sao? Làm thế nào đối ngay được? Phải mất một tuần đấy. Vế đối đắt vì tôi là người đạo (Thiên chúa), và ở Bắc người ta gọi tôi là cụ lớn (ở Huế không gọi thế mà gọi là ông lớn).*

Các câu đối chơi chữ bằng từ đồng âm không thuộc quy tắc trường ốc. Khi câu đố thuộc quy tắc trường ốc, các cụ làm rất nhanh. Ai học theo con đường này cũng thấy mọi khuôn mẫu đều đã có sẵn. Chẳng hạn, nếu vế trên là một con số

vần trắc, thì chỉ có thể đối bằng một trong hai chữ thiên (ngàn), hay tam (ba) mà thôi, bởi vì mọi con số khác như nhị, tứ... đều trắc cả. Trái lại, chẳng có khuôn nào dạy ta đối *bì bạch* bằng *lâm thâm* cả. Cho nên đối với các cụ xưa, khi gặp trường hợp chơi chữ bằng láy âm hay nói lái thì các cụ cũng không hơn gì chúng ta.

**5.** Có hai trường hợp giai thoại văn học là có thực:

a) Khi một người làm cả hai vế, như trường hợp các câu đối của Yên Đổ.

b) Khi các vế ra rất dễ đối, không có chơi chữ. Thí dụ các vế ra "Trời sinh ông tú Cát" hay "Nước trong leo lẻo cá đớp cá" đều rất dễ đối. Trái lại, vế đối "Đất nứt con bọ hung" là chơi chữ. Ở đây *hung* từ Hán Việt là "dữ tợn" lại đồng âm với tên một con bọ nhơ bẩn. Rồi do áp lực của cấu trúc gây nên bởi vế đối, ông tú Cát đang tự khoe mình bỗng biến thành một anh chàng huênh hoang rỗng tuếch. Cách đối này là mới, ông tú Cát không ngờ đến. Cũng vậy, vế đối "Trời nắng chang chang người trói người" đòi hỏi phải có lý do bởi vì không lẽ lại có câu đối lạ kỳ như vậy. Ta phải giả thiết một câu chuyện: một anh học trò bị ông quan trói lại giữa trưa nắng vì một tội gì đấy. Nghe nói anh ta là học trò, ông quan ra vế: *"Nước trong leo lẻo cá đớp cá"*. Anh ta tức cảnh đối ngay: *"Trời nắng chang chang người trói người"* để chê bai hành động võ đoán, hống hách của ông quan. Ta chú ý điểm này: vế ra không chơi chữ, vế đối chơi chữ vẫn tốt; trái lại, vế ra chơi chữ kiểu nào

mà vế dưới không chơi chữ kiểu ấy hay không chơi chữ chút gì là không xong.

**7.** Câu chuyện thách đối và đối lại để chế nhạo là rất bình thường trong xã hội cũ. Cho đến khi chế độ khoa cử chấm dứt (1920), xã hội Việt Nam lấy văn chương làm thước đo của học vấn mà văn chương thì lại lấy câu đối làm yếu tố chủ chốt. Mọi địa điểm dù là công cộng như đền, chùa, đình, hay tư nhân như nhà ở, mọi sinh hoạt như đám ma, đám cưới... đều phải có câu đối mới là thanh lịch.

Đồng thời chơi chữ là trò chơi. Mà trò chơi thì có luật, dù là chơi chữ hay đá bóng. Cho nên khi người đối đã theo đúng luật, thì người ra có quyền thế đến đâu cũng phải vâng theo luật của trò chơi, không được viện cớ đối xược mà trừng trị. Ông tú Cát và ông quan phải tán thưởng vế đối và phải chịu thua.

Giai thoại không thuộc phạm vi phong cách học, vì nó không liên quan tới ngôn ngữ mà liên quan tới phong tục xã hội. Ta không có cách nào cấu trúc hóa nó.

**7.** Bây giờ ta có thể dùng thao tác để đánh giá thế nào là câu đối chỉnh và thế nào là câu đối hay.

a. Vế đối chỉnh là vế đối có sự tương ứng một/một với vế ra. Thí dụ "Nước trong leo lẻo cá đớp cá", nếu đối là "Rừng rậm ùm tùm chim gọi chim" là vế đối chỉnh. Nói chung, trừ trường hợp chơi chữ, đối chỉnh không khó, cho nên câu đối chỉnh tuy có hàng vạn, nhưng hầu như không có giai thoại về câu đối chỉnh.

Câu đối hay, là câu đối không những chỉnh mà còn gợi lên nhiều liên hệ bất ngờ hết sức thú vị. Vì bất ngờ cho nên phải có giai thoại, vì thú vị cho nên giai thoại được lưu truyền hết đời này đến đời khác.

**9.** Nắm được quan hệ này giữa vế đối chỉnh và vế đối hay, ta có thể lý giải được kỹ thuật làm câu đối hay. Kỹ thuật này là đặc biệt cần thiết khi một người làm cả hai vế. Lúc đó, theo thuật ngữ nghề nghiệp, người ta gọi là vế trên và vế dưới.

Khi một người làm cả hai vế, anh ta hoàn toàn chủ động. Nói giọng đá bóng, vế trên là vế chuyền bóng, vế dưới là quả bóng sút tung lưới. Nếu vế trên hay mà vế dưới vụng, thì ấn tượng gây nên sẽ khó chịu, bởi vì một người khác sẽ thấy nếu gặp tay mình, chắc chắn mình sẽ đá khác, và quả bóng đã lọt vào cầu môn rồi. Vế dưới là quyết định, bởi vì mục tiêu cuối cùng vẫn là làm bàn, chứ không phải là đá cho ngoạn mục. Có hai cách:

a. Viết vế trên "xôi chè", tức là bình thường để rảnh tay dồn sức vào vế dưới. Cách này cũng gây mỹ cảm nhưng không cao lắm, vì hoàn cảnh không gay cấn. Lối này chỉ tạo được những câu đối hay, không tạo được những câu đối bất tử.

b. Viết vế trên hóc hiểm đến mức người xem đớ người: Gặp trường hợp này với bấy nhiêu quan hệ, làm sao mà đối được? Thế rồi, bằng một vế dưới kỳ tuyệt, không những phá hết các hóc hiểm gay cấn, mà còn tạo nên những liên tưởng kỳ thú. Nó tạo nên một hứng thú lạ lùng như khi

người ta đứng trước một thế cờ rõ ràng là thua rồi, mọi người tuyệt vọng, thế rồi tay quốc thủ đi con mã, thế trận thay đổi, chuyển bại thành thắng. Đó là thế cờ bất tử. Câu đối đạt đến trình độ này cũng bất tử. Tôi xin trình bày cả hai cách làm:

**10.** Ngày thầy tôi làm việc ở bộ Lại có tham dự vào việc cùng đồng châu Nghệ Tĩnh làm câu đối viếng Nguyễn Phong Di. Ông này người Nghệ Tĩnh, trước theo cụ Phan Bội Châu sang Nhật, sau về đầu thú, thi đỗ đình nguyên, làm quan rồi chết. Đồng châu Nghệ Tĩnh, trong đó có năm ông đại khoa, họp nhau làm câu đối để viếng. Cái khó là đã viếng thì phải khen ngợi và phải tỏ lòng đau xót. Nhưng làm sao có thể khen một người đầu thú? Vậy phải làm một câu đối mà hiểu là khen cũng được, hiểu là chê cũng được, để đúng với luật chơi, câu đối phải hay, bởi vì dẫu sao người chết cũng đỗ đình nguyên. Vế trên được mọi người chấp nhận:

*Một nén hương đưa người chí sĩ;*

Chỉ nói là "người" không nói là "nhà", tức là không khen, tuy có vẻ khen. Câu này "xôi chè", các cụ tán thành ngay. Các cụ chỉ bàn về vế dưới. Đã ba bốn vế được đưa ra nhưng đều bị bác. Cuối cùng ai cũng phải thừa nhận vế này là tuyệt hay:

*Trăm năm còn mãi tiếng đình nguyên.*

Nó phi thường vì chữ *tiếng*. Chữ này lập tức nhắc ta nghĩ đến cái chết do câu tục ngữ; "Trâu chết để da, người ta chết

để tiếng" Nó lại có hai nghĩa: hiểu là "danh tiếng" cũng được, mà hiểu là "tai tiếng" cũng ổn. Do áp lực của cấu trúc, khi *tiếng* có nghĩa là *tai tiếng* thì "người chí sĩ" trở thành "người đầu thú". Các cụ tranh luận hàng giờ mới tìm được chữ "tiếng", làm mọi người thỏa mãn. Rõ ràng cái đẹp là khách quan và có ngữ pháp của nó.

Câu đối Yên Đổ làm để đùa một anh bạn bóp vú một cô gái bị cô mang cha ông anh ta ra mà chửi, cũng làm theo kiểu này.

*Con cháu nâng niu đôi oản bụt;*
*Cha ông lừng lẫy tám phương trời.*

Dùng chữ "nâng niu đôi oản bụt" để long trọng hóa một hành động nghịch ngợm đã là rất hay, nhưng dùng chữ "cha ông lừng lẫy" thì thực là tuyệt.

Anh Nguyễn Tuân trong "Những chiếc ấm đất" có dẫn đôi câu đối của cụ thân sinh là ông tú Hải Vân đề ở ngoài cổng:

*Họ lịch sự như tiên, phú quý như giời, quất con ngựa rong chơi ngoài ngõ liễu;*
*Ta trồng có đầy vườn, vải hoa đầy đất, gọi hề đồng pha nước trước hiên mai.*

Cũng là một đôi câu đối hay, khẳng định thái độ vui với cuộc sống thanh đạm chứa đựng cái đẹp cao quý.

Khi ta có được một đôi câu đối hay, thực không có một tác phẩm nghệ thuật nào sánh kịp nó về mặt ngắn gọn, súc tích, ý sâu xa và những quan hệ kín đáo giữa người cho và

người nhận. Cho nên người ta mới khắc nó vào gỗ, vào đá để lưu truyền.

**11.** Khi dạy tôi về câu đối, thầy tôi có đọc một vài chục câu đối hay của mình bằng chữ Hán và nói mình mơ ước trong đời làm được một đôi câu đối bất tử mà không làm được. Thầy tôi lại đọc cho tôi nghe trên một chục câu đối bất tử của Việt Nam bằng chữ Hán. Tôi ngạc nhiên tại sao tất cả các câu đối này đều rất gần đây, từ thời Đông du trở lại. Thầy tôi trả lời buồn rầu:

- *Không biết nữa. Trước đó cậu (thầy tôi vẫn xưng như vậy với con cái) không thấy có câu đối bất tử. Phải có hoàn cảnh, có người, có trường hợp hết sức hiếm mới có thể có câu đối bất tử.*

- *Cậu có thấy câu đối nôm nào thuộc loại bất tử không?*

- *Chỉ có ông thánh câu đối Yên Đổ mới làm nổi, mà lại được nhiều câu như thế mới khiếp chứ!*

Thí dụ: câu đối dưới đây của cụ Yên Đổ (thầy tôi không bao giờ gọi các tiền nhân bằng tên) viết hộ người vợ anh thợ nhuộm khóc chồng:

> *Thiếp từ lá thắm xe duyên, khi vận tía, lúc cơn đen, điều dại điều khôn, nhờ bố đỏ;*
>
> *Chàng ở suối vàng có biết, vợ má hồng, con răng trắng, tím gan tím ruột, với trời xanh.*

Vế trên như thế là cực hiểm. Năm màu thợ nhuộm, sáu chữ đồng âm, lại nói đến cảnh gia đình đoàn tụ. Viết như

thế chính là bắt người xem đớ người còn cách nào mà đối được? Nhưng đến vế dưới thì thực là vô song. Lại năm màu, sáu chữ đồng âm, mà còn lạ hơn là nói đến cảnh thực:Vợ góa còn trẻ, con côi, thơ dại. Chữ gì cũng còn có thể hình dung được, đến chữ *tím* trong "tím gan tím ruột" thì phải nói là thần bút.

Sau này tôi mới hiểu tại sao gọi chữ ấy là thần bút. Bởi vì nó chỉ một cơn giận (bầm gan tím ruột) không cách nào vơi được. Vế dưới đúng là vô song, vì nó trữ tình tột bực. Không có chữ này, vế đối đã là rất hay rồi, nhưng chưa chắc đã bất tử. Nhưng đến chữ này thâu tóm được toàn bộ cảnh ngộ người vợ trẻ mất chồng thì mọi thế hệ sau chỉ còn cách bái phục. Rõ ràng cái linh diệu của nghệ thuật có thể quan hệ hóa được.

**12.** Sau khi đứng ở khía cạnh thức nhận để khảo sát chơi chữ nói chung và chơi chữ trong câu đối nói riêng, ta có điều kiện để xét cách chơi chữ bằng từ đồng âm. Cách này biểu hiện dưới hai hình thức:

a. Hình thức xuôi: *Da trắng vỗ bì bạch.*

b. Hình thức nói lái: *Con cá đối nằm trong cối đá.*

*Trái cau tươi rớt xuống cươi tau (sân tau)*

Để cho chặt, chúng tôi chỉ xét hiện tượng đồng âm toàn phần, mà không xét các hiện tượng đồng âm bộ phận, như:

a. Lặp lại phụ âm đầu:

*Tết tiếc túng tiền tiêu, tính toán toan tìm tay tử tế;*

b. Đọc xuôi ngược chữ Hán ra chữ nôm. Thí dụ câu đối của Yên Đổ, đọc xuôi là một câu rất nghiêm chỉnh để mừng đám cưới:

*Oanh đề phượng ngữ nghinh hoa trướng*
*(Oanh hót, phượng múa đón trướng hoa)*

*Nhạn vũ loan phi phất cẩm bình*
*(Nhạn múa loan bay, lay bình phong gấm)*

Nhưng đọc ngược theo chữ nôm là một đôi câu đối nghịch ngợm:

*Bình gấm phất phơ oanh mó (sờ) nhạn;*
*Trướng hoa nghiêng ngửa phượng đè loan.*

**12.** Bây giờ ta theo dõi các thao tác của chơi chữ trong câu đối:

1. Thao tác đầu tiên là tháo, tức là các âm tiết đều phải được xem là những từ đơn tiết, bất kể nguồn gốc ở đâu. Các kết hợp bì *bạch, lâm thâm, bọ hung, hồi hương, phụ tử* trong các câu đối trên đều bị tháo tung ra thành những từ đơn tiết, dù cho lý luận có thể cho chúng là những từ đa tiết.

2. Thao tác thứ hai là đối ứng theo *bằng trắc* ở cuối mỗi nhịp, chữ trên *bằng* thì chữ dưới *trắc* và ngược lại cũng thế.

3. Thao tác thứ ba là đối ứng cùng kiểu. Thí dụ:

*Thủ thỉ chén đầu lợn;*
*Hung hổ vỗ bụng hùm.*

*Thủ thỉ* ở trên là láy âm, đồng âm với từ Hán Việt *thủ*

là *đầu, thì* là *lợn*. Vậy *hung hổ* cũng là láy âm, đồng âm với từ Hán Việt *hung* là *bụng, hổ* là *hùm*.

4. Thao tác thứ tư là đối ứng theo loại, tức là danh từ đối ứng với danh từ; tính từ, động từ, hư từ đều thế.

Bốn thao tác này có thể thêm và bớt. Thí dụ khi chơi chữ Hán Việt thì chữ Hán Việt phải được dịch sang chữ thuần Việt ở trong cùng một vế. Thí dụ nghĩa của *bì bạch* đã nằm ngay trong vế "Da trắng vỗ bì bạch". Thao tác có thể bớt đi một khi bản thân vế thứ nhất chỉ gồm những từ đơn tiết:

*Gái tơ chỉ kén ngài quân tử.*

Những điều này không hề bác bỏ tính khách quan của thao tác mà chỉ càng khẳng định nó.

**13.** Sự phân tích trên đây chứng minh hai điều rất quan trọng trong phong cách học cấu trúc:

1. Mỹ cảm trong chơi chữ là kết quả của 4 thao tác trí tuệ trên cơ sở sự đối lập, không có sự tham dự của trí tưởng tượng, trực giác, cảm xúc. Chỉ cần một thao tác thất bại là mỹ cảm tan vỡ.

2. Các thao tác hiển nhiên như vậy phải có những tiền đề khách quan. Tức là khách quan mà nói, tiếng Việt tách ra thành những âm tiết, chia ra thành loại, các kết hợp làm thành ba lớp: thuần Việt, láy âm, Hán Việt. Và ta có thể dự kiến các tiền đề khách quan này sẽ xuất hiện ở mọi biện pháp nghệ thuật của tiếng Việt, đâu chỉ ở chơi chữ.

**14.** Bây giờ, để chứng minh tính khách quan của mỹ học, ta chỉ cần khảo sát các kiểu từ láy âm có thể có. Khi ta đã thừa nhận trong tiếng Việt có ba lớp từ là thuần Việt, Hán Việt và láy âm thì về mặt lý thuyết, tối đa chỉ có thể có 6 kiểu từ đồng âm là:

1. Thuần Việt đồng âm với thuần Việt.
2. Thuần Việt đồng âm với láy âm.
3. Hán Việt đồng âm với thuần Việt.
4. Hán Việt đồng âm với láy âm.
5. Hán Việt đồng âm với Hán Việt.
6. Láy âm đồng âm với láy âm.

Nói khác đi, không thể nào xuất hiện bảy kiểu từ đồng âm. Còn nếu khi điều tra thiếu đi một kiểu thì phải có lý do về mặt cấu trúc tạo nên sự vắng mặt này, hoặc là đã cấu trúc hóa sai. Còn khi đã tìm thấy trong thực tế những kết quả ăn khớp với dự kiến thì phải chấp nhận:

1. Từ đồng âm Việt Nam có một cấu trúc hết sức độc đáo, không lặp lại ở một ngôn ngữ thứ hai, cũng hệt như ngữ âm tiếng Việt có cấu trúc riêng của nó, không lặp lại ở ngôn ngữ nào hết.

2. Việt Nam có cấu trúc phong cách học riêng, cũng khách quan như cấu trúc ngữ âm. Có thế mới thoát khỏi tình hình hiện tại là lấy phong cách học của một ngôn ngữ nước ngoài, của Pháp chẳng hạn, dùng các thí dụ Việt Nam rồi thêm câu đối và các quy tắc làm thơ vào thế là có phong cách học Việt Nam.

**15.** Trước khi đi vào cấu trúc từ đồng âm, phải xét từ đồng âm ở góc độ thức nhận chung cho mọi ngôn ngữ, bởi vì không làm thế thì cách trình bày còn có vẻ ngẫu nhiên. Tôi đánh bài ngửa để chứng minh, nếu tôi có đạt được một kết quả nào đó thì đó là do phương pháp chứ không có gì may mắn về học vấn cũng như về sự tế nhị.

Mọi ngôn ngữ đều có hiện tượng đồng âm. Sở dĩ thế là vì vỏ ngữ âm của từ là võ đoán, chẳng liên quan gì với nội dung của nó hết. Và ngược lại, tất nhiên có những từ *cùng một nội dung* tuy hình thức ngữ âm *không như nhau*, tức là có hiện tượng *đồng nghĩa*. Kết quả là một hình thức ngữ âm có thể hiểu hai ba cách, do đó có chơi chữ. Nhưng thực ra, hiện tượng đồng âm chỉ phổ biến ở những từ có một hay hai âm tiết mà thôi, trái lại rất hiếm ở những từ ba âm tiết trở lên. Điều này cũng do cấu trúc. Chỉ có các từ một hình vị thì mới võ đoán. Còn khi có hai hình vị trở lên thì tính võ đoán nhường chỗ cho tính căn cứ (motivation). Mà chỉ các từ một hay hai âm tiết mới có thể chỉ có một hình vị. Từ ba âm tiết trở lên là có hai hình vị hay nhiều hơn cho nên hiện tượng đồng âm rất hiếm. Mặt khác ở các ngôn ngữ đơn tiết như tiếng Hán, tiếng Việt, tiếng Thái... số từ đồng âm phải lớn hơn ở các ngôn ngữ đa tiết. Phải có một số lượng từ đồng âm rất to lớn mới có hiện tượng chơi chữ bằng từ đồng âm phổ biến trong nhân dân và lôi cuốn được mọi người. Còn không, dù cho có chơi chữ bằng đồng âm nhưng chỉ là cá biệt, do đó không có phong cách học về từ đồng âm. Tôi cố tình

không đưa ra một thí dụ nào hết để chứng minh phương pháp diễn dịch dựa vào cấu trúc thực sự là một chỗ dựa quan trọng cho người làm ngôn ngữ học. Nắm phương pháp này, ta hãy kiểm tra các hình thức đồng âm xem.

**16.** *Kiểu thứ nhất:* Từ thuần Việt láy âm với từ thuần Việt. Nói đến cấu trúc là nói đến tôn ty, cấp độ. Tuy về mặt cấu trúc có thể có 6 kiểu từ đồng âm, nhưng một khi tiếng Việt đã là đơn tiết, thì chắc chắn hiện tượng đồng âm giữa từ thuần Việt với từ thuần Việt phải là cơ bản nhất, tức là quen thuộc nhất, dễ làm nhất, tần số xuất hiện nhiều nhất làm cơ sở cho mọi hiện tượng đồng âm khác.

Khi từ đồng âm xuất hiện từ hai từ trở lên sẽ có hai khả năng:

1. Xuất hiện ngẫu nhiên, không thành hệ thống:

1 lần: *Ngói đỏ lợp nghè (nhà ngói) lớp trên đè lớp dưới;*
*Đá xanh xây cống hòn dưới nống hòn trên.*

khi mới đỗ cử nhân, tức là ông cống, Yên Đổ làm câu đối này mừng một ông tiến sĩ, tức ông nghè)

2 từ: *- Ruồi đậu mâm xôi, mâm xôi đậu,*
*Kiến bò đĩa thịt, đĩa thịt bò.*

2 từ:

*Con ngựa đá con ngựa đá, con ngựa đá*
*không đá con ngựa;*
*Thằng mù nhìn thằng mù nhìn, thằng mù nhìn*
*không nhìn thằng mù*

2. Xuất hiện thành hệ thống:

4 từ: * *Trời mưa đất thịt trơn như mỡ,*

*Dò đến hàng nem chả muốn ăn.* (các thức ăn)

Dấu * chỉ vế ra chưa ai đối được

* *Gái tơ chỉ kén ngài (người) quân tử*

(thuật ngữ tơ tằm)

3 từ:

*Nhà cửa lầm than, con thơ dại lấy ai mà rèn cặp ?*

*Công việc bỏ bễ, vợ trẻ trung lắm kẻ để đe loi.*

(Yên Đổ làm hộ vợ người thợ rèn khóc chồng)

**17.** *Kiểu thứ hai:* Từ thuần Việt đồng âm với từ láy âm

*Kiến đậu cành cam bò quấn quýt*

*Ngựa về làng Bưởi chạy lanh chanh*

* *Bà đồ Nứa, đi võng đòn tre, đến khóm trúc,*

*thở dài hi hóp.*

Vì một âm tiết láy âm tự nó không có nghĩa, nên khi chơi từ đồng âm loại này phải tạo nên một bối cảnh gồm những từ đơn tiết cùng loại. Do đó phải có cam để đi với quýt, có nứa, tre, trúc để đi với hóp.

*Con cóc leo cây vọng cách nó rơi xuống cọc nó cạch đến già.*

*Chim công đi qua chùa Kênh, chim nghe tiếng cồng chim Kểnh cổ lại.*

**18.** *Kiểu thứ ba:* Từ Hán Việt đồng âm với từ thuần Hán Việt.

Đây là kiểu quan trọng thứ hai bởi vì số từ Hán Việt chiếm một nửa vốn từ Việt Nam lại có nghĩa rõ ràng từng âm tiết một chứ không phải như từ láy âm tách từng âm tiết ra thì âm tiết láy không có nghĩa. Mặt khác đa số các từ Hán Việt này không đứng một mình nên khó hiểu với người Việt. Do đó, áp lực ngữ nghĩa bắt nó phải được dịch lại thành từ thuần Việt nằm trong vế.

1 từ: *Ô! quạ tha gà* (*Ô* là *quạ*)

*Xà! rắn bắn ngoé* (*xà* là *rắn*)

2 từ: *Chuồng gà kê áp chuồng vịt* (*kê* là *gà, áp* là *vịt*)

*Cá giếc tức phường cá mè* (*tức* là *giếc, phường* là *mè*)

3 từ: *Không vô trong nội nhớ hoài*

(Vế ra của vua Duy Tân: *vô* là *không*, *nội* là *trong*, *hoài* là *nhớ).*

*Đi chi đường đạo sợ cụ*

(*chi* là *đi*, *đạo* là *đường*, *cụ* là *sợ*, vế đối của Nguyễn Hữu Bài)

**19.** *Kiểu thứ tư:* Tứ Hán Việt đồng âm với từ Hán Việt

*- Cha con thầy thuốc về làng, quảy một gánh hồi hương, phụ tử;*

*- Vũ cậy mạnh, vũ ra vũ múa, gặp phải trời mưa, vũ ướt cả lông;*

Theo giai thoại, một ông quan thị tức là thái giám, người thường bị thiến, ra vế này thách một ông quan vũ đối để trêu ông ta. Có bốn từ *vũ* Hán Việt với những nghĩa khác nhau là *mạnh* (vũ dũng), *múa* (vũ đạo), *mưa* (vũ lộ), và *lông* (vũ mao). Ông quan võ đối lại rất hay nhắc đến chuyện ông quan thị nhìn các cung nữ mà bất lực:

> - *Thị phải chầu, thị đứng thị xem, thị cũng thèm, thị không có ấy.*

*Thị* Hán Việt có bốn từ đồng âm nghĩa là *chầu* (thị vệ), *xem* (thị giác), *thèm* (thị hiếu) và *ấy* (Ngày xưa dịch *Ngã thị nhân* là *tôi ấy người*).

**20.** *Kiểu thứ năm:* Từ Hán Việt đồng âm với từ láy âm

> * *Song song là hai cửa sổ, hai người trong cửa sổ song song*
>
> - *Thú thì chén đầu lợn*
> *Hung hố vỗ bụng hùm.*
>
> - *Da trắng vỗ bì bạch* (Đoàn Thị Điểm ?)
> *Rừng sâu mưa lâm thâm* (Nguyễn Ngọc Thâm)

Anh Thâm kể lại cho tôi anh có người anh là Lâm. Một hôm trời mưa, cha gọi anh Lâm, Thâm vào nhà. Sẵn máu chơi chữ, anh tìm được vế đối thực đắt cho cái vế ra xưa nay vẫn treo.

**21.** *Kiểu thứ sáu:* Từ láy âm với từ láy âm.

Kiểu này về lý thuyết cấu trúc là không thể xảy ra trong thực tế mặc dầu có thể xảy ra trong khả năng. Một âm tiết

láy âm tự nó đã không có nghĩa làm sao có thể đồng âm với một âm tiết cũng như nó nữa. Ta thấy ở 17 muốn tìm âm tiết đồng âm với láy âm phải có cả loạt:

- *Kiến đậu cành cam bò quấn quýt.*

Nếu không có *cam, quýt* làm sao tách ra được?

Nhưng nếu bổ sung bằng từ phiên âm thì vẫn có:

- *Xúc xích treo xúc xích* (Saucisse)
  *Lắc lê kéo lắc lê* (La clef)

**22.** Bây giờ ta xét lớp từ phiên âm mới xuất hiện. Từ phiên âm hầu hết là danh từ. Nó không được xem ngang hàng với ba lớp trên, vì nói đến cấu trúc là nói đến tôn ty, cấp độ, không có chuyện cá mè một lứa được. Nếu nó là đơn tiết, nó được xử lý như từ thuần Việt.

- *Trong trần ai, ai cũng ghét Ai!* (Hồ Chủ Tịch).

Ai đây là Ai (Eisenhower), tổng thống Mỹ.

Khi thì nó được đồng nhất hóa với từ Hán Việt. Tú Mỡ nói đến tên tướng Cô - Nhi (Cogny), vì Hán Việt *cô nhi* là *đứa con mồ côi* nên Tú Mỡ báo trước rằng vợ hắn sẽ thành quả phụ.

- *Bác* (chính *bát* là *tám*) *ngũ* (chính *ngũ* là *năm*),

*Ông* (Pháp là *mười một*) *đui* (Pháp là *mười hai*).

Khi có hình thức láy âm thì xếp vào láy âm (Xem 21).

**23.** Tóm lại, thực tế là khớp răm rắp với điều ta dự đoán

chính tỏ cách nhìn cấu trúc là có cơ sở. Ta thấy nó có cơ sở trong toán học, hóa học, vật lý nguyên tử, sinh học và là công cụ làm việc có hiệu lực. Trong ngôn ngữ học cũng thế!

Những thí dụ trên là chỉ đơn thuần theo một kiểu. Còn nếu vế trên theo nhiều kiểu cùng một lúc thì vế dưới sẽ theo đúng bấy nhiêu kiểu với sự tương ứng một/ một:

*- Ao Thanh trì nước trong leo lẻo, cá lội ngắc ngư,*

*Sông Ngân hà sao bạc chan chan, vịt nằm ấm áp.*

*- Con trai Văn Cốc, lên dốc bắn cò, đứng lăm le, cười khanh khách*

*Cô gái Bát Tràng* (chão chàng), *bán hàng thịt ếch, ngồi châu chẫu, nói ương ương* (ễnh ương).

Tôi cảm ơn tác giả "Câu đối Việt Nam", Phong Châu, nhiều thí dụ trong bài này là lấy ở đấy.

**24.** Để cho sự khảo sát phép chơi chữ bằng từ đồng âm được chu đáo và nêu bật tính cấu trúc của phong cách, phải xét nói lái theo mô hình của câu đối để xem có ổn không. Nếu nó ổn thì sẽ là một bằng chứng xác minh tính khách quan của cách tiếp cận.

Trước đó, phải xây dựng một cơ sở lý luận cho hiện tượng này. Ngôn ngữ nào cũng có phép chơi chữ bằng từ đồng âm, nhưng không phải ngôn ngữ nào cũng sử dụng phép nói lái. Muốn *cá đối* nói lại được thành *cối đá* thì *cối đá* phải có nghĩa. Do đó, muốn cho nói lái trở thành biện pháp chơi chữ thì ngôn ngữ phải đơn tiết và số lượng âm tiết lý tưởng không

quá lớn so với số lượng âm tiết trong thực tế. Số lượng âm tiết lý tưởng được xác định bằng cách nhân số phụ âm đầu với số lượng các vần có thể có sáu thanh (nhân sáu), sau đó lại cộng với số lượng phụ âm đầu nhân với số lượng các vần chỉ có hai thanh (nhân hai). Con số ấy là 12. 000 đối với tiếng Việt. Còn số lượng âm tiết khác nhau, kiểm tra trong từ điển là 6. 200. Chẳng hạn tam, tàm, tám, tạm là những âm tiết có trong thực tế, còn tảm, tãm chỉ có trong lý tưởng, không có trong thực tế. Vì số lượng âm tiết thực tế quá 1/2 số lượng âm tiết lý tưởng, lại có nhiều cách nói lái (*lọ tương* thành *lương tọ*, *lượng to*, *tượng lo* v. v...)nên trước sau có khả năng lái thành từ song tiết có nghĩa. Hiện tượng nói lái trong tiếng Hán trung đại theo Mạc Hữu - chỉ đời Thanh trong Văn học nguyên lưu (thí dụ: *ưu hôn* thành *ôn hưu*) là phổ biến vì Vận kính cho ta 3. 870 âm tiết trong thực tế. Hiện tượng nói lái đã mất trong tiếng Hán hiện đại bởi vì hiện nay số lượng âm tiết thực tế chỉ còn 1. 380 âm tiết khác nhau mà thôi. Xét một biện pháp nghệ thuật như là kết quả của cấu trúc ngôn ngữ, rồi lại dùng cấu trúc ngôn ngữ để dự tính tất cả những biểu hiện lý tưởng và thực tế, sau đó kiểm tra bằng tư liệu, đó là cách làm của phong cách học cấu trúc. Chỉ khi nào tư liệu xác nhận những điều đã dự đoán lúc đó mới có khả năng chứng minh tính khách quan của suy luận. Nếu tư liệu bác bỏ thì trong suy luận nhất định có chỗ lầm lẫn và phải làm lại từ đầu.

**25.** Ta áp dụng cách làm này với phép nói lái, sẽ thấy khớp từng điểm một.

1. Thuần Việt lái thành thuần Việt:

- *Cháy chợ, chó chạy*
  *Bể vò, bỏ về!*

- *Rực rỡ mé đường tây, kẻ lại người qua, ca ngợi sinh phần quan lớn Lại* (lái lợn)

*Vang lừng cõi Bắc trên tinh dưới rái, một lòng tôn trọng cụ trong dân* (rận trong cu)

Câu đối này mừng nghị Lại trước làm lái lợn, sau giàu hống hách, thích người ta gọi bằng cụ và làm một cái sinh phần đẹp

2. Thuần Việt lái thành láy âm:

- *Tắm tôi* lái thành *tối tăm.*
  *Loi lẻn* lái thành *len lỏi.*

3. Hán Việt lái thành thuần Việt:

- Người *khuê các* nhưng *khác quê;*
  Kẻ *lưu manh* lại *lanh mưu.*

4. Hán Việt lái thành Hán Việt:

- Xem *tư liệu* để *tiêu lự* (đỡ buồn)
  Giả *tú tài* bị *tái tù* (tù lần thứ hai)

Đặc biệt các nhà văn thích biện pháp này trong việc đặt biệt hiệu: Thứ Lễ thành Thế Lữ, Trương Đình thành Trinh Đường, Nguyễn Huy Lư thành Lữ Huy Nguyên.

5. Hán Việt lái thành láy âm:

- *tàng tinh* (sao ẩn) thành *tinh tang.*

6. Láy âm lái thành láy âm:

Không xuất hiện vì những lý do đã nói ở 21.

Ham thích này của người Việt lan cả sang các từ phiên âm.

- Đi *vêlô* (vélo là xe đạp) bị *vôlê* (ăn cắp)

- Học *philô* (*Philosophie* là *triết học*) thành *phôli* (*folie* là *điên*)

**26.** Tại sao chơi chữ lối xuôi là phổ biến mà chơi chữ lối ngược (nói lái) chỉ dùng để chế nhạo ? Ngoại lệ duy nhất là bút danh, vì bút danh là Thứ Lễ thành Hán Việt Thế Lữ có nghĩa riêng của nó (là người khách trên đường đời). Điều này cũng cắt nghĩa được bằng cấu trúc. Tự thân nói lái đã là làm chuyện ngược đời, trái quy tắc rồi, cho nên một biện pháp trái quy tắc nói năng bình thường không thể dùng để nói chuyện nghiêm chỉnh. Hễ đã có nói lái tức là có chuyện trêu chọc. Hồ Xuân Hương đưa nó vào thơ, bài thơ "Chùa Quán sứ đề" tả cái chùa lớn nhất của Thăng Long bắt đầu bằng 4 câu, ba chữ cuối mỗi câu đều nói lái:

*Quán sứ sao mà cảnh vắng teo*
*Hỏi thăm sư cụ đáo nơi neo ?*
*Chày kình, tiểu đễ suông không đấm;*
*Tràng hạt, vài lần đếm lại đeo*

Vần đã là vần eo tức là không nghiêm chỉnh, lại dùng biện pháp nói lái thì tính chất châm biếm càng tăng.

**27.** Tôi viết bài này để ôn lại những lời dạy của thầy tôi. Nội dung là những lời cha dạy con trong cái nghề ngày xưa. Cách trình bày theo lối "bài ngửa" để các bạn dễ dàng bác lại. Tôi chỉ mong thấy sai lầm, bởi vì còn thấy được sai lầm là còn có khả năng tiến bộ. Sai lầm của tôi là cả của những người khác cũng nghĩ như tôi. Trên con đường khoa học, không ai tránh khỏi sai lầm. Chỉ có một cách: sai chỗ nào thừa nhận ngay để cho khoa học tiến lên. Người làm khoa học không dựa vào uy tín nào để đe dọa ai. Tôi cố ý không trích dẫn ai hết để chịu tất cả trách nhiệm trên con đường tôi đi một mình, không để ai mang tiếng vì tôi.

1970

# Câu đối, nội dung của nó

Mọi quyển sách Tu từ học ở Việt Nam hay ở Trung Quốc đều nói đến câu đối như là một biện pháp nghệ thuật. Trong bài này, trung thành với quan điểm thức nhận của mình, chúng tôi khảo sát một câu chuyện khác. Chúng tôi muốn tìm nội dung của hình thức câu đối. Tức là chúng tôi muốn khảo sát xem khi dùng hình thức câu đối thì nhà nghệ sĩ gây nên ở người đọc, người nghe, những cảm xúc gì. Những cảm xúc ấy phần nào độc lập với nội dung, cũng hệt như thơ Đường gây cho ta một cảm xúc chung cho toàn bộ thể thơ, độc lập với nội dung của toàn bài.

Bài này, do đó, là một phần rất quan trọng của lý luận Tu từ học trong các ngôn ngữ đơn tiết, bởi vì câu đối được sử dụng trong tiếng Hán, tiếng Việt, tiếng Tày - Nùng, tiếng Thái, và ở những ngôn ngữ này đều có những điểm giống nhau, trong những sự đối lập với những hình thức không đối. Khác các công trình Tu từ học có tính chất giáo trình nghiên cứu mọi biện pháp một cách hình thức, không liên quan gì đến nội dung, công trình của chúng tôi từ đầu đến cuối mang tính chất bình luận, cho nên phải nghiên cứu hình thức trong

mối quan hệ qua lại với nội dung, tìm ra cái làm thành nội dung của hình thức. Vì không được chuẩn bị về thời gian, chúng tôi không thể nghiên cứu tất cả mọi biện pháp theo kiến giải này, mặc dù điều này hoàn toàn có thể làm được, chúng tôi đành phải thu hẹp vào một vài biện pháp, nhưng đối với mỗi biện pháp thì phải khảo sát chu đáo, hy vọng giới thiệu một cách nhìn có thể bổ ích đối với nghệ thuật mà ngôn ngữ học hiện đại có thể cung cấp được. Điều này cũng chứng minh Tu từ học là vô hạn, đi sâu đến đâu cũng không cùng, chứ không phải bó hẹp vào một vài mỹ từ pháp vớ vẩn.

Sở dĩ cho đến nay Tu từ học nói chung không tìm ra được nội dung của hình thức là vì nó xét hình thức ở điểm kết thúc, khi hình thức đã trọn vẹn, hoàn hảo. Làm thế thì đến Tết cũng chẳng thấy được. Bởi vì hình thức hoàn hảo là kết quả của một quá trình diễn biến lâu dài trải qua không biết bao lần biến đổi, cải tiến. Điều đó cũng vô ích như ta muốn tìm nguồn gốc loài người mà chỉ bó hẹp vào con người hiện đại. Nguồn gốc của loài người chỉ thấy rõ khi khảo sát nó trong mối quan hệ của nguồn gốc các loài và chỉ có làm thế, đi từ thấp đến cao thì cách nhìn mới duy vật. Cũng vậy, tìm nội dung của sự cân đối phải xuất phát từ tế bào của nó mà đi lên dần, rồi khi đến câu đối lại phải dùng cái kết quả hoàn mỹ nhất để soi sáng quá trình.

Cần phân biệt giữa hai khái niệm, một bên là hiện tượng cân đối, và một bên là hình thức câu đối... Sự cân đối thì ngôn ngữ nào cũng sử dụng như là một biện pháp Tu từ. Một nhà

nghiên cứu người Pháp là V. Albalat có khẳng định: biết được sự cân đối là biết được ba phần tư của nghệ thuật viết văn. Đó là vì khi ta trình bày cân đối thì nội dung của ta được xét ở trong quan hệ ít nhất là hai mặt và nhờ vậy, nói dễ hiểu, nghe thú vị và sáng rõ. Cái chúng tôi muốn khảo sát ở đây là một cái khác. Chúng tôi khảo sát hiện tượng đối chọi nhau về hình thức, tức là điều không có và không hề được sử dụng trong cái mã của các ngôn ngữ biến tố, nhưng lại là một hình thức diễn tả quan trọng bậc nhất đối với các ngôn ngữ không biến hóa như tiếng Hán, tiếng Việt, tiếng Thái... câu chuyện này quan trọng hơn và là một câu chuyện Ngôn ngữ học thực sự.

**1.** Trong các ngôn ngữ Châu Âu, một từ chỉ có một chính tố, kết hợp với những phụ tố. Những phụ tố ấy là tiền tố, trung tố, hậu tố, vĩ tố. Nhưng điều ngộ nghĩnh ở các ngôn ngữ Ấn Âu là sự phân cấp rành mạch của các yếu tố này. Nhìn chung một chính tố chỉ làm chính tố mà không làm phụ tố, ngược lại một phụ tố cứ làm phụ tố mà không làm chính tố. Không những thế, nhìn chung, một biến tố chỉ làm hậu tố chứ không lẫn lộn với chính tố. Tuy có một hai ngoại lệ như *able* của tiếng Anh, nhưng quy luật này vẫn không thay đổi. Trong các ngôn ngữ không biến hóa như những ngôn ngữ tôi vừa kể không có hiện tượng này. Không có yếu tố nào, nói chung, chỉ đóng một vai trò duy nhất, chính tố hay hậu tố, cũng không bao giờ một hậu tố chỉ giữ một vị trí duy nhất, đứng trước hay đứng sau. Chữ *vô* chẳng hạn, đứng trước

trong *vô sản, vô danh*... nhưng lại đứng sau trong *hư vô, tam vô*. Chữ *phi* đứng trước trong *phi lý*, nhưng lại đứng sau trong *thị phi*... Do đó, bàn đến chuyện chính tố, phụ tố trong các ngôn ngữ này thực ra là chạy theo mô hình Ấn Âu, xa lạ đối với cấu tạo từ của ngôn ngữ. Xuất phát từ sự khác nhau bản chất này giữa hai loại hình ngôn ngữ, chúng ta đi đến hai kiểu cấu tạo từ khác nhau ở trong từ Việt Nam cũng như ở trong các ngôn ngữ đơn tiết. Loại cấu tạo từ thứ nhất cấp cho ta cái ngữ nghĩa chung của từ, do sự kết hợp của các nghĩa các yếu tố cộng với cái nghĩa của cấu trúc. Nghĩa của *cách mạng hóa* chẳng hạn là do nghĩa của *cách mạng*, cộng với nghĩa của *hóa*. Đến lượt nghĩa của *cách mạng* thì đó lại là nghĩa của *cách* cộng với nghĩa của *mạng* (theo nghĩa cổ, tức là thay đổi cái mạng của trời). Nghĩa của *xanh sẫm* chẳng hạn là nghĩa của *xanh* cộng với nghĩa của *sẫm*. Hai nghĩa này được tổ chức lại theo một quan hệ phần nào mang tính chất ngữ pháp. Chúng tôi nói phần nào, vì đây không phải là hoàn toàn ngữ pháp, nhưng lý giải chuyện này sẽ mất thì giờ và đi ra ngoài đối tượng của bài này.

Đối với một loại từ thứ hai như *nhà cửa, giàu nghèo, trai gái, gà vịt*, chẳng hạn, thì câu chuyện lại khác. Nghĩa của *giàu nghèo* không phải là nghĩa của *giàu* cộng với nghĩa của *nghèo* cũng không phải *vừa giàu* lại *vừa nghèo*. Nghĩa của nó là một quan hệ. Quan hệ này biểu hiện ở hai hiện tượng cực đoan là *giàu* và *nghèo*. Nói đến *giàu* và *nghèo* là nói đến *tài sản*. Như vậy, "Không phân biệt giàu nghèo" là "Không

phân biệt tài sản", "Không phân biệt già trẻ" là "Không phân biệt tuổi tác"... Cũng vậy, *gà vịt* chỉ mọi loài chim nuôi trong nhà, *làng nước* là chỉ mọi đơn vị tổ chức của con người Việt Nam từ *làng*, đến *nước* qua *xã, tổng, huyện, tỉnh*... về mặt địa lý. Nếu ta nhìn kỹ loại kết hợp này, ta sẽ thấy hai chữ là đối lập nhau về nghĩa: *giàu* là đối lập với *nghèo*, *trai* là đối lập với *gái*, *gà* là đối lập về nghĩa với *vịt*... Hay nói khác đi, trong *gà vịt* chứa đựng với tính cách tế bào cái nội dung của hình thức đối xứng mà dưới đây chúng ta sẽ phát triển.

**2.** Trong một từ song tiết gồm hai bộ phận, hai chữ chọi nhau về nghĩa, hoặc là phản nghĩa của nhau, như *giàu nghèo, sang hèn, mua bán* hoặc là tuy không phải phản nghĩa nhưng khác nhau về công dụng, vị trí, chức năng... như *gà vịt, cơm gạo, cha con*... chúng ta có hai loại ngữ nghĩa khác nhau. Điều này lại xác nhận một lần nữa mối quan hệ có thực giữa nội dung và hình thức.

2.1. Với những cấu tạo, trong đó hai âm tiết là phản nghĩa của nhau như *giàu nghèo, trai gái, già trẻ, được thua, đi đứng*... ta có những khái niệm trừu tượng được diễn đạt dưới hình thức quen thuộc nhất đối với cảm thức ngôn ngữ của những người nói các ngôn ngữ không biến đổi. Ta có thể nói không phân biệt giới tính, tuổi tác, tài sản... nhưng trong ngôn ngữ hằng ngày người ta vẫn quen nói không phân biệt *trai gái, già trẻ, giàu nghèo*... hơn. Cách nói thứ nhất là cách nói bác học. Trong hình học, người ta xét độ dài, diện tích của cái bàn. Trong khẩu ngữ, người ta nói xét cái bàn dài

ngắn, to nhỏ thế nào. Trái lại, khi một từ song tiết gồm hai yếu tố, hai chữ, không phải là phản nghĩa của nhau mà chỉ là những nghĩa khác nhau về chức năng, về hình dáng, công dụng v. v... và tất cả các chữ làm danh từ đều thế cả bởi vì chỉ có một tính chất (giàu) là phản nghĩa của một tính chất khác (nghèo), một hành động (đi) là phản nghĩa của một hành động khác (đứng), một tình cảm (yêu) là phản nghĩa của một tình cảm khác (ghét), chứ làm sao lại có thể có một sự vật là phản nghĩa của một sự vật khác được? Kết quả, đối với những danh từ gồm hai chữ theo kiểu kiến trúc đẳng lập, khác nhau về nghĩa, ta có những khái niệm tập hợp. Do đó *gà vịt, cha con, vợ chồng, anh em, nhà cửa* v. v... đều là những khái niệm tập hợp; trái lại *giàu nghèo, già trẻ* lại là những khái niệm trừu tượng. Nhưng dù là khái niệm trừu tượng hay tập hợp, chúng ta đều bắt gặp những sắc thái nghĩa chung làm tế bào cho cái nội dung của câu đối sau này.

2.2. Thứ nhất, dù khái niệm là trừu tượng hay tập hợp, cả hai đều là một quan hệ mới do tư duy dẫn xuất ra từ những hiện tượng được đại diện bởi những khái niệm bộ phận (những chữ), chứ không phải là một quan hệ có sẵn, giác quan thấy ngay được. Như vậy, trong một kiến trúc đối xứng, ngoài các yếu tố với nghĩa của chúng, còn có cái nghĩa của kiến trúc, và cái nghĩa đó là một quan hệ khách quan do tư duy suy lý quy định.

2.3. Thứ ba, và quan trọng hơn cả, cái kiến trúc đối xứng ấy tạo nên tính rắn chắc của một đơn vị thống nhất và duy

nhất. Tức là giữa kiến trúc đối xứng với từng yếu tố một có một sự khác nhau về chất. Một từ tập hợp không phải là một danh từ như mọi danh từ khác, mà là một phạm trù ngữ pháp riêng trong danh từ. Trước *gà* có thể có loại từ (con gà), trước *con gà* có thể có số từ (hai con gà). Có loại từ và có số từ là hai đặc điểm cốt tử của danh từ đến mức không có nó gần như không có danh từ. Nhưng không ai nói con *gà vịt, một gà vịt*. Như vậy *gà vịt* là một đơn vị khác. Cũng vậy, *giàu* và *nghèo* là hai tính từ. Trước một tính từ có thể có từ chỉ mức độ như *rất, hơi*... nhưng các từ chỉ mức độ lại không đi với các từ như *giàu nghèo*. Kết hợp này đóng vai một danh từ trừu tượng. Một danh từ trừu tượng không đi với loại từ chỉ đơn vị. Người ta không nói *người giàu nghèo*. Nó chỉ đi với loại từ chỉ sự trừu tượng hóa sự giàu nghèo.

Tóm lại, kiến trúc đối xứng hoán cải hai yếu tố, tạo nên tính rắn chắc của kiến trúc, và cấp hai nghĩa mới là:

a) nghĩa tập hợp hai trừu tượng;

b) nghĩa này nằm ngoài các chữ tạo nên kiến trúc. Nếu như tình hình này không phải chỉ riêng của tiếng Việt mà là một tình hình chung của các ngôn ngữ không biến đổi ở Đông Nam Á thì phải nói đến một điều thuộc loại hình, mang tính chất ngữ pháp.

**3.** Hình thức này, chúng ta bắt gặp trong vô số thành ngữ: *Ăn vóc học hay; Cơm vua ngày trời; Leo cao ngã đau; Của chồng công vợ; Được voi đòi tiên; Lời nói đọi máu; Đứt tay hay thuốc; Đầu xuôi đuôi lọt*...

Không phải ngẫu nhiên mà tối đại đa số các thành ngữ trong tiếng Việt, tiếng Hán, tiếng Tày... đều bốn chữ, và mang hình thức đối xứng. Một người thức nhận bắt buộc phải nói đến một ngữ pháp của số lượng âm tiết. Tại sao lại phải bốn âm tiết? Sở dĩ thế là vì hai chữ chỉ có thể tạo nên một từ kép. Muốn là một thành ngữ phải nói lên một phán đoán, mà hình thức Ngôn ngữ học của phán đoán chỉ có thể là một vị ngữ. Khi một âm tiết đã đóng vai vị ngữ rồi, âm tiết kia tự nó không có đối xứng sẽ là chủ ngữ, bổ ngữ hay trạng ngữ.. không thể nào làm thành một câu nói được. Hình thức ba chữ cũng không thể tự nó gây áp lực tạo nên thành ngữ được. Muốn là một thành ngữ, nó phải nói lên được một nội dung rộng lớn hơn rất nhiều so với cái được diễn đạt bằng ngôn ngữ. Tức là như người ta nói: *"Nói Sơn Tây trúc cây Hà Nội"*. Muốn thế, không thể nào chờ đợi ở nghĩa từ vựng của kiến trúc, mà phải tìm ở nghĩa ngữ pháp của bản thân kiến trúc, một ngữ nghĩa mới mà mà một kiến trúc bình thường không thể nào có được. Đó là lý do cắt nghĩa tại sao hầu hết các thành ngữ ở các ngôn ngữ không biến đổi đều chứa đựng một kiến trúc đối xứng hoặc là đối xứng đơn thuần như những kiến trúc trên, hoặc là có chêm vào một hai chữ nữa như trong *Ông nói gà, bà nói vịt; Trâu chậm uống nước đục; Việc nhà thì nhác, việc chú bác thì siêng.*

**4.** Tôi lấy một thí dụ: *Leo cao / ngã đau.*

Bản thân hai chữ *leo cao* không có giá trị thành ngữ gì được bởi vì nó chỉ là một kết hợp thông thường, một động từ

với một tính từ. Hai chữ ngã đau cũng thế. Nhưng *leo cao, ngã đau* thì lại khác. Do xuất hiện kiến trúc đối xứng: một bên là *leo cao* một bên là *ngã đau*, xuất hiện luôn những nét nghĩa mới không có trong một kiến trúc không phải đối xứng, chẳng hạn: *leo cao ngã xuống, leo lên ngã đau. v. v.*

1. Nét nghĩa chỉ một quan hệ, quan hệ này có thể là thời gian, nhân quả, điều kiện, đối lập..v. v... Chẳng hạn trong *"Leo cao ngã đau"*, đó là hệ nhân quả; *"Của chồng công vợ"* đó là quan hệ đối lập; *"Được voi đòi tiên"* là quan hệ điều kiện, . v. v.

2. Nét nghĩa chỉ một chân lý phổ biến, vĩnh viễn, do chỗ kiến trúc đối xứng tạo nên một tính thống nhất của tất cả tổng thể.

3. Nét nghĩa chỉ một nghĩa bao quát không chỉ bó hẹp vào trường hợp đã nói, vì cấu tạo có tính thành ngữ nên nghĩa của từng vế từ nghĩa đen chuyển thành nghĩa bóng. *Leo cao ngã đau*, không phải chỉ là việc leo hay việc ngã, mà chỉ sự ham muốn nhiều sẽ dẫn tới thất bại nặng nề.

Cả ba nét nghĩa này đều có trong kiến trúc tế bào *già trẻ, gà vịt* mà chúng ta đã thấy ở trên. Như vậy kiến trúc đối xứng có một nội dung khách quan, nội dung của kiến trúc, nằm ngoài từng yếu tố và nằm ngoài cái câu được nói ra. Đó là lý do giải thích tại sao tính thành ngữ của kiến trúc (đối xứng) lại phù hợp nhất với cách diễn đạt của các thành ngữ.

4. Nếu ta xét các tục ngữ Việt Nam, Trung Quốc, Thái Lan trong sự đối lập với các tục ngữ Châu Âu thì ta sẽ thấy tục ngữ của các ngôn ngữ đơn tiết thiên về kiến trúc đối xứng, hoặc là đối xứng hoàn toàn như *ăn vóc, học hay;* hoặc ở giữa các kiến trúc đối xứng có một hay hai chữ không có tính chất đối xứng. Kiến trúc này bắt gặp ở những câu như: *"Trâu chậm uống nước đục"*, giữa hai vế đối xứng là "trâu chậm" và "nước đục" có chêm chữ *uống* vào. Nhưng do kiến trúc đối xứng làm nền tảng cho nên câu này vẫn có ba nét nghĩa nói trên: quan hệ, chân lý phổ biến, nghĩa bao quát không bó hẹp vào cái hiện tượng cụ thể là con trâu, mà chỉ việc làm của con người: người đến sau bị thiệt thòi.

Như vậy, kiến trúc đối xứng làm cơ sở cho tục ngữ và thành ngữ Việt Nam, tự thân nó mang tính thành ngữ, bởi vì tính thành ngữ không có gì khác hơn là chỉ một quan hệ, có giá trị phổ biến của một chân lý vĩnh viễn và có muôn vàn áp dụng, không phải chỉ bó hẹp vào câu nói cụ thể.

Nếu chúng ta chú ý đến hình thức diễn đạt của tục ngữ và thành ngữ, ta sẽ thấy một hiện tượng có thể làm chúng ta ngạc nhiên. Các tục ngữ, thành ngữ đều là kết quả của tư duy suy luận, đều cung cấp cho ta những hiểu biết về cách ứng xử xã hội, làm thành cái gọi là cách nhìn thông thường, lý luận của người nông dân Việt Nam, biểu hiện minh triết của người nông dân lao động. Ấy thế mà lạ lùng thay, trong toàn bộ tục ngữ và thành ngữ không hề có một từ của tư duy lý luận, không hề có một công cụ ngữ pháp chỉ quan hệ. Chẳng

hạn chúng ta không gặp những cách diễn đạt như: *Vì đứt tay cho nên hay thuốc; Hễ trèo cao thì sẽ ngã đau; Nếu ăn có vóc, nếu học thì sẽ giỏi...*

Mọi công cụ của tư duy lý luận đều bị gạt bỏ thẳng thừng. Tại sao? Trái lại, trong ngôn ngữ hàng ngày của chúng ta có vô số những từ chỉ quan hệ, bởi vì nếu thiếu các từ ấy thì tư duy mất tính khúc chiết.

Đó là vì bản thân tính đối xứng có đủ sức thay thế mọi quan hệ suy luận ra. Không những thế, nếu đưa công cụ của tư duy suy luận vào thì nghĩa của câu sẽ bị thu hẹp mất mà không thành một chân lý vĩnh viễn. Nói một cách bóng bẩy, nếu ta sử dụng công cụ ngữ pháp thì lời nói sẽ là lời nói của con người, không phải là lời nói của thần linh. Nó sẽ ngay lập tức biến thành một nhận xét nôm na, tẻ nhạt của cuộc sống hàng ngày, không còn là một chân lý vĩnh viễn. Nếu thay *Leo cao ngã đau* bằng *"hễ leo cao thì ngã đau; Nếu leo cao thì ngã đau... "* thì ta sẽ thỏa mãn được cách suy nghĩ nôm na của ta, nhưng mọi cái nôm na, tẻ nhạt của cuộc sống hàng ngày không bao giờ có thể là một cái gì muôn thủa. Câu nói của chúng ta lập tức mất cái vẻ thần linh. Điều này thấy rất rõ khi so sánh các tác phẩm cổ của Ấn Độ, Ba Tư, Trung Quốc với các tác phẩm cổ Hy Lạp. Trước khi xuất hiện lối diễn đạt của người Hy Lạp, với những công cụ ngữ pháp mà ngày nay ta quen dùng, nhân loại nói như thần linh: toàn là những chân lý muôn thủa chắp lại với nhau. Những người không quen với chuyện này chỉ cần đọc Luận ngữ, Đạo Đức

kinh, cũng có thể thấy điều ấy. Chính người Hy Lạp đã đưa vào cái lối nói năng nôm na. Nó làm cho tư tưởng sáng rõ, nhưng cũng đồng thời làm cho tư tưởng co hẹp lại, bị hạn chế. Cũng chính vì vậy hình thức đối xứng trở thành cái mã của thơ Đường.

Cố nhiên người viết bài này hết sức coi trọng những công cụ ngữ pháp đánh dấu sự can thiệp của tư duy lý luận. Trong bài này, chúng tôi giải mã một hình thức nghệ thuật là hình thức đối xứng, để phân xuất ra một cách ngôn ngữ học nội dung của nó mà thôi. Không giải mã được nội dung của hình thức, Ngôn ngữ học sẽ bỏ mất nhiệm vụ của mình trong phong cách học, nhiệm vụ khảo sát các quan hệ ngôn ngữ làm thành cái mã của cái đẹp, để biến thành một thầy đồ dạy người ta làm câu đối, đồng thời cũng không có cách nào chứng minh một cách ngôn ngữ học cái hay, cái đẹp trong nghệ thuật, ngoài cách nói năng bóng bẩy say sưa về cái linh diệu của nghệ thuật. Điều này diễn ra đã trên hai ngàn năm.

**5.** Trở lên, chúng ta đã xét những hình thức làm cơ sở cho câu đối ở giai đoạn chưa biến thành một biện pháp văn học được sử dụng một cách có ý thức. Đó là hình thức đối xứng đã tồn tại với tính cách tế bào trong những từ kép kiểu đẳng lập như *gà vịt, trai gái, giàu nghèo*. Sau đó, hình thức này phát triển thành loại kiến trúc như *leo cao ngã đau*. Những thứ này đều là hình thức dân gian, chưa có sự trau chuốt nghệ thuật. Nhưng nó mới là cơ sở của những hình thức tế nhị hơn là câu đối phú, câu đối thơ, và cuối cùng câu đối

hai vế làm thành một biểu thức nghệ thuật tự nó trọn vẹn, có thể treo lên tường được. Lúc này câu đối đạt đến đỉnh điểm, để rồi dần dần mất địa vị của nó, biến thành một trò chơi chữ như tình hình ta thấy hiện nay.

Nền văn học tiêu biểu nhất cho hình thức này cố nhiên là văn học Trung Quốc. Nếu xét trong văn học Trung Quốc thì hiện tượng cân đối hay đối xứng đã có từ lâu trong Kinh Thi, hiện tượng đối phú xuất hiện thời Chiến Quốc và thịnh hành vào đời Hán, hiện tượng câu đối thơ đã phổ biến ở thời Lục Triều. Còn về hiện tượng câu đối chỉ có hai vế, tôi cố tìm nhưng chưa thấy ở thời Đường, và đã có ở thời Tống. Tuy điều này không liên quan đến một công trình Tu từ học Việt Nam, nhưng ít nhất cũng giúp ta có một cái nhìn động về quá trình xuất hiện của một hiện tượng nghệ thuật dưới những dạng khác nhau.

Từ chỗ là một hình thức diễn đạt tự nhiên sang một hình thức diễn đạt có ý thức, có một bước nhảy vọt hiện ra trong quan hệ về thanh điệu. Khi bước sang câu đối, thì *bằng* không thể đối với *bằng*, mà *bằng* phải đối với *trắc*. Và việc viết văn chữ Hán đối với ông cha ta, không phải là học ngữ pháp, tập đặt câu cú gì hết, mà trước hết là tập làm câu đối. Điều này tiếc thay không được các nhà Ngôn ngữ học Việt Nam chú ý đến, có lẽ vì anh em đều được đào tạo theo lối mới. Khi anh em ra đời thì chế độ khoa cử xưa đã bị bỏ. Cho nên dù có học chữ Hán, cũng chỉ là học chữ chứ không học làm bài, làm phú như xưa. Chính vì vậy các bạn không chú ý đến cái mã

của sự đối xứng vẫn tồn tại trong tiếng Việt hiện đại, dù là dưới hình thức rất kín đáo. Người viết bài này được đào tạo trong gia đình theo lối cũ, cái lối bị gọi một cách khinh miệt là lối học từ chương, cho nên cái nhìn có khác. Chính cách học từ chương này đã dạy cho tôi hiểu được tiếng Việt theo truyền thống cổ xưa để nắm được cái duy lý trong lối dạy cổ có vẻ cổ hủ.

**6.** Chúng tôi trở lại câu chuyện thành ngữ trước khi chuyển sang câu đối. Thành ngữ muốn là thành ngữ phải có hình thức của nó trước đã. Chính hình thức cấp cho kiến trúc cái tên thành ngữ. Bằng chứng là người ta có thể tự mình tạo ra những kiến trúc có cái hình thức thành ngữ, còn sau đó kiến trúc này có tồn tại lâu dài không lại là chuyện khác. Chẳng hạn, Hồ chủ tịch nói: "Đầy túi quần thông cáo, đầy túi áo chỉ thị" là nói theo kiểu thành ngữ.

Thành ngữ khác điển cố do hình thức của nó, bởi những đặc điểm dưới đây:

6.1. Thành ngữ đối xứng, điển cố có thể không đối xứng: *Leo cao ngã đau; Của chồng công vợ...* là những thành ngữ. Trái lại, *Mua ngọc Lam Kiều; Đánh trống qua cửa nhà sấm; Châu về hợp phố; Cuộc đời dâu bể*.v.v... là những điển cố. Điển cố khác thành ngữ, tục ngữ, trước hết ở chỗ nó là một cách diễn đạt mang hình thức thông thường của ngữ pháp. Muốn hiểu nội dung của một điển cố phải biết một câu chuyện, phải nhớ một đoạn văn cụ thể. Không ai có thể dựa vào câu văn mà giải thích được điển cố cả. Chỉ có thể giải

thích điển cố bằng từ điển điển cố, nếu như không phải bằng một sự chuẩn bị công phu về Hán học, về văn học dân gian. Trái lại, để giải thích thành ngữ và tục ngữ, người ta có thể dựa vào ngữ pháp ngữ nghĩa. Chúng tôi nói ngữ pháp ngữ nghĩa mà không nói ngữ pháp chung cung theo cách hiểu hiện nay, bởi vì đây là ngữ pháp nghiên cứu cái ngữ nghĩa của hình thức, chứ không phải một ngữ pháp chỉ biết có những mô hình, những cách phân tích theo kiểu Châu Âu, những cách chuyển hóa và mọi thao tác ta vẫn quen thấy ở nhà trường.

6.2. Trước hết, nói đến hình thức thành ngữ. Thành ngữ muốn xứng đáng được gọi là thế phải có một đặc điểm tiên quyết. Đó là nói ra một lần thì người ta nhớ ngay và nhớ suốt đời. Nhận định này là hết sức quan trọng tuy có vẻ như nó là một sự thực quá thô thiển. Vậy phải làm cho một con người nói một ngôn ngữ đơn lập như tiếng Việt, tiếng Hán, tiếng Thái Lan, tiếng Tày - Nùng chẳng hạn nghe một lần là nhớ ngay cái biểu thức ngôn ngữ, đồng thời biểu thức ấy phải có một ý nghĩa khái quát rộng lớn hơn. Nghĩa thông thường của biểu thức *"leo cao ngã đau"* là: Nếu anh trèo lên một cây cao thì khi ngã xuống anh sẽ đau đớn hơn trèo lên một cây thấp. Trái lại nghĩa rộng hơn của biểu thức này là *"Nếu đòi hỏi những điều quá khả năng thực tế của anh có thể đạt được thì anh sẽ bị thất bại đau đớn"*. Và do đó, trong việc làm cũng như trong cách ứng xử, phải biết thu hẹp những đòi hỏi của mình cho vừa với khả năng, phải tránh những mơ ước viển vông. v. v... Muốn đạt được điều đó, muốn biểu thức ngôn

ngữ là chân lý khách quan như chân lý của thần linh, thì hình thức của câu phải có một hình thức của thần linh. Hình thức ấy có những đòi hỏi vô cùng gắt gao về mặt diễn đạt đến nỗi dù chúng tôi có trình bày chưa chắc các bạn đã tin ngay, nhưng mời các bạn cứ giở bất kỳ quyển từ điển thành ngữ nào là các bạn sẽ thấy quả thực thành ngữ thực hiện phăm phắp những yêu cầu nghiệt ngã như thế về mặt hình thức.

**7.** Chúng tôi sẽ không quay trở lại hình thức đối xứng. Cái đó đã được trình bày khá đầy đủ. Chúng tôi cũng không nhắc lại câu chuyện thành ngữ và tục ngữ không chứa đựng những công cụ ngữ pháp biểu hiện sự suy luận. Đây thực ra là một mánh khóe để cấp cho biểu thức ngôn ngữ cái vẻ ngôn ngữ thần linh. Thành ngữ và tục ngữ phải học tập lối diễn đạt của thần linh như thế để cho nó trở thành một chân lý muôn thủa, một cách ứng xử mà con người phải phục tùng vì sự tôn nghiêm của nó. Một mánh khóe thứ ba để làm cho ngôn ngữ của tục ngữ, thành ngữ trở thành thiêng liêng, đó là hình thức phải hết sức giản dị, chữ nghĩa phải hết sức dễ hiểu nhưng nội dung lại khó giải thích, bởi vì những chữ đơn giản này ghép với nhau theo một kiểu xa lạ so với ngữ pháp hàng ngày. Đó là lý do cắt nghĩa tại sao trong thành ngữ, tục ngữ gần như không có từ Hán Việt. Mỗi thành ngữ, tục ngữ là một câu đố, nhưng không phải đố về nghĩa của chữ mà đố về nghĩa của câu. Để làm nhiệm vụ này, nghĩa của các chữ phải có vẻ hết sức giản dị. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà toàn bộ tục ngữ, thành ngữ loại trừ từ Hán Việt,

loại trừ điển tích, mọi cái gì rắc rối về từ ngữ. Chỉ dùng những từ đơn tiết, đó là yêu cầu của thành ngữ, tục ngữ. Đó là một yêu cầu về hình thức, nhưng cũng đồng thời là một yêu cầu về nội dung. Yêu cầu về nội dung ở đây là xóa bỏ mọi cản trở về chữ nghĩa để càng nêu bật sự sâu sắc xuất hiện trong tư tưởng, qua ý nghĩa của kiến trúc, tạo nên bằng sự đối lập.

**8.** Nhưng như thế cũng chưa đủ. Thành ngữ, tục ngữ chỉ là thành ngữ, tục ngữ khi nghe một lần là người ta nhớ ngay, mặt dù không hiểu nghĩa nó. Đây là yêu cầu số một của hình thức, bởi vì người ta phải nhớ thì mới có hy vọng dùng nó để làm một đơn vị trong ngôn ngữ hằng ngày. Nếu không có một hình thức gắn bó, nếu được cấu tạo theo kiểu những câu nói hàng ngày thì nói xong người ta sẽ quên ngay. Do đó, kiến trúc của thành ngữ, tục ngữ phải khác. Trước hết là khác về mặt ngữ pháp. Kiến trúc chủ - vị là kiến trúc phổ biến nhất trong ngôn ngữ hằng ngày thì ở đây gần như bị bỏ rơi. Trái lại, kiến trúc vị-vị là rất hiếm thấy trong ngôn ngữ hằng ngày, thì ở đây lại gần như phổ biến, thậm chí mỗi chữ một vị ngữ: *"Ăn vóc học hay; Của chồng công vợ; Cơm gà cá gói; Cơm lam, nước vác, nhà gác, lợn thui... "* đều phải giải mã thành mỗi chữ là một vị ngữ thì mới rõ nghĩa. Kiến trúc ngữ pháp lạ là một trong những cách bắt người ta phải nhớ, bởi vì nó trái với cách diễn đạt thông thường. Cái thông thường làm cho người ta dễ quên, cái lạ bắt người ta phải nhớ. Gặp con người có hai mắt thì ta quên ngay, nhưng trong thần

thoại, người ta nhớ đến anh chàng khổng lồ có một mắt mà lại ở ngay giữa trán.

**9.** Nhưng như thế cũng chưa đủ. Thành ngữ và tục ngữ còn phải tận dụng mọi mánh khoé để bắt người ta phải nhớ. Cái khó hiểu, khiến người ta nhớ. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà đa số các từ điển thành ngữ không giải thích nghĩa của các thành ngữ, trong khi muốn là từ điển thì điều kiện tiên quyết phải là giải thích được nội dung của chúng.

*"Ăn vóc học hay"* khiến người ta nhớ, trái lại *"Ăn cơm học giỏi"* không làm người ta nhớ, là vì kết hợp *"ăn vóc"* rất khó hiểu. Đặc điểm này của thành ngữ cũng biểu hiện cả trong tục ngữ là một kiến trúc dài hơn, về cơ bản đã thành một câu diễn đạt gẫy gọn. Nhưng cái mã của hai kết hợp này vẫn là một. Xin giới thiệu vài thành ngữ rất quen thuộc nhưng cho đến nay việc giải thích chưa ổn: *"Nói cho lắm nước mắm dưa cải, nói cho phải dưa cải nước mắm; To đầu mà dại, lớn dái mà khôn"*. Chính vì nghĩa của thành ngữ khó hiểu cho nên có những thành ngữ biến dạng. Thí dụ thành ngữ *"Vắng chủ nhà gà vọc niêu tôm"*, như ta thấy trong các bộ sưu tập cổ bằng chữ nôm bị đổi thành *"Vắng chủ nhà gà mọc đuôi tôm"*, một câu mặc dầu vô nghĩa nhưng vẫn cứ phổ biến bởi cái không thể hiểu được của nó.

**10.** Trở lên, chúng tôi đã nói đến một số điểm độc đáo và khó hiểu của cái mã thành ngữ. Nhưng mọi cái khó hiểu này đều sẽ trở thành dễ hiểu khi nắm được cái mã thành ngữ. Đó là ba mươi sáu chước đều dựa trên một chước duy

nhất là cái mã của đối xứng. Một người thông thạo cái mã đối xứng sẽ giải thích được mọi thành ngữ chỉ trừ những thành ngữ đã bị biến dạng theo kiểu *"Vắng chủ nhà gà mọc đuôi tôm"*. Khi một thông báo đã biến dạng thì không thể nào trách người giải mã được. Nhưng dù có tình trạng này đi nữa, cũng không thể căn cứ vào đấy để phủ nhận ngữ pháp của đối xứng, vì xét cho cùng, ngữ pháp là cái gì, nếu như không phải là những quy tắc cho phép ta giải mã một thông báo. Một khi đã chấp nhân tiền đề này, thì một ngữ pháp dù cho diễn đạt bằng một ngôn ngữ bác học bao nhiêu mà không giúp được gì trong việc giải mã nội dung của thông báo có thể là một ngữ pháp hay không?

Chính vì vậy mà chúng tôi, mới nói đến sự khác nhau quyết định giữa một thành ngữ với một điển tích. Điển tích không có cái mã nào chỉ dành riêng cho nó, trái lại thành ngữ, và cùng với nó là tục ngữ chỉ chấp nhận một mã là mã đối xứng. Không nắm được cái mã này thì đừng có hy vọng nắm được Hán cổ. Chính điều này giải thích tại sao có những người học mãi vẫn chẳng làm được thơ phú gì, trái lại có người thời gian học chẳng bao nhiêu lại nổi tiếng là hay chữ, thậm chí đỗ rất cao. Bác tôi, cụ Nguyễn Khắc Niêm, 18 tuổi đỗ hoàng giáp là một thí dụ mà tôi đã chứng kiến.

Cần phải phân biệt giữa điển tích với thành ngữ. Điển tích hoàn toàn theo cái mã của ngôn ngữ thông thường, phải giải thích điển tích bằng kiến thức lấy trong cách vở, trái lại thành ngữ không hề dựa vào sự hiểu biết sách vở, mà chỉ

dựa vào ngữ pháp đối xứng. Đó là lý do các thầy giáo xưa dạy ta các quy tắc đối chọi, làm sao các quy tắc này biến thành một nhu cầu gần như bản năng, lúc đó tự thân nghệ thuật viết văn sẽ đến với chúng ta. Cũng nên nhớ rằng các nhà văn trước đây, dù đó là Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, cũng chỉ học có những quy tắc đối xứng thôi. Đó là về mặt ngữ pháp. Còn về mặt làm bài thì rất phức tạp, nhưng điều này vượt ra ngoài bài này.

**11.** Bây giờ thử áp dụng ngữ pháp đối xứng để giải mã các thành ngữ, tục ngữ. Một khi đã theo ngữ pháp đối xứng thì kiến trúc vế này sẽ in hệt như kiến trúc của cái vế đối xứng với nó. Thí dụ, ta muốn giải mã thành ngữ "Ăn vóc học hay". Kiến trúc "Ăn vóc" sẽ có quan hệ ngữ pháp hệt như "học hay". Nhưng kiến trúc "Vị-Bổ" chỉ áp dụng cho "Ăn vóc" mà không thể nào áp dụng cho "học hay" được. Kiến trúc "Vị-Trạng" có thể áp dụng cho "học hay" nhưng lại không thể nào áp dụng cho " Ăn vóc" được. Cứ như thế, cuối cùng ta phải đến kiến trúc "Vị-Vị". Nói khác đi, trong thành ngữ này cả bốn chữ đều là vị ngữ cả, một điều không thể thấy ở trong ngữ pháp của ngôn ngữ thông thường. Mà khi đã giải mã ngữ pháp này rồi thì câu này có nghĩa như sau: Phải *ăn* thì mới có *vóc* (thân hình to lớn), phải *học* thì mới tài giỏi được *(hay)*. Tục ngữ "To đầu mà dại, lớn dái mà khôn" giải mã theo ngữ pháp này thì "to đầu, dại, lớn dái, khôn" đều là vị ngữ, cũng một kiến trúc kỳ quặc, không thể bắt gặp ngoài đời được và nghĩa của nó là: Cùng là khuyết điểm cả, nhưng có những

khuyết điểm không thể che dấu được, như chuyện *to đầu*, trái lại có những khuyết điểm che giấu dễ dàng như lớn dái, khi cái quần che thì ai mà thấy được. Tục ngữ *"Cây cau, rau cải, nhân ngãi vợ, đầy tớ con"* gồm bốn vế theo kiến trúc vị ngữ thuần túy và nghĩa của nó là: Trong cuộc sống ta phải thiết thực: muốn trồng cây thì trồng cau là có lợi nhất, muốn trồng rau thì trồng cải là có lợi nhất, chạy theo chuyện yêu đương là vô ích, yêu vợ là nhân ngãi chắc chắn nhất, còn đầy tớ thì con mình là kẻ trung thành nhất. Đây là chân lý quen thuộc nhất của cha ông ta. Kiến trúc vị ngữ-vị ngữ là rất khó hiểu, nhưng chính vì khó hiểu mà làm bá chủ trong thành ngữ để cấp cho thành ngữ sắc thái ngôn ngữ của thần linh. Chả lẽ thần linh lại nói năng bình thường như dân trần tục chúng ta sao?.

**12.** Cái khó hiểu do ngữ pháp gây nên có thể kích thích việc nhớ, nhưng nếu kiến trúc không được bố trí sao cho các âm thanh hài hòa nhất với nhau thì rất khó nhớ. Vậy thành ngữ phải được tổ chức theo quy tắc gây nên sự hài hòa nhất về âm thanh đối với người Việt. Tôi lấy thành ngữ "Ăn vóc học hay" làm thí dụ và sẽ chứng minh rằng nó là tế bào của mọi hình thức nghệ thuật cổ xưa. Như vậy là về lý luận, tuy sử dụng phương pháp cấu trúc, nhưng tôi không biến nghệ thuật thành một lô những cấu trúc tách biệt nhau, trái lại chủ trương có sự xâu chuỗi vào nhau, chuyển hóa lẫn nhau của các cấu trúc. Về điểm này, tôi theo Marx trong kinh tế học. Nhưng dù có theo ai thì xét cho cùng chẳng qua tôi muốn

tìm một giải đáp cho chính những băn khoăn của mình. Tôi không nghĩ làm thế là chống lại CTL bởi vì mọi lý thuyết chỉ là lý thuyết khi người ta có thể điều chỉnh, bổ sung, thậm chí đảo ngược được nó cho phù hợp với những thực tế mới mà trước đây nó không thể hình dung được.

Trong cái tế bào *"Ăn vóc học hay"* có ba đặc điểm đều quan trọng về mặt ngữ âm và ngữ nghĩa:

12.1. Đặc điểm thứ nhất là sự đối lập về bằng trắc. Một kiến trúc trong đó tất cả các âm tiết đều *bằng*, nhất là đều *trắc*, khó lòng là một thành ngữ. Đối với tai người Việt, một kiến trúc như vậy sẽ ngang phè phè, thiếu tính hấp dẫn bắt họ phải nhớ. Vậy kiến trúc này có xu hướng có sự khác nhau về *bằng, trắc* giữa hai vế. Ta lại phải khảo sát sự đối lập nào là ưu tiên, sự đối lập nào là thứ yếu; bởi vì đã là nghệ thuật, tất nhiên có sự lựa chọn được xem là ưu tiên và sự lựa chọn được xem là bất đắc dĩ, khi không thể thực hiện được sự lựa chọn ưu tiên này.

Sự lựa chọn được xem là ưu tiên, khi hai chữ cuối vế đối lập nhau về *bằng trắc*. Đây là trường hợp của vô số thành ngữ: *Của chồng công vợ; Được vua thua giặc; Già kén kẹn hom; Người sống đống vàng*... Sự lựa chọn này, như ta sẽ thấy, thể hiện ở mọi kiểu câu đối, dù là đối thơ, đối phú. Chỉ khi nào không thể thực hiện được sự lựa chọn ưu tiên, thành ngữ mới thực hiện sự đối lập *bằng trắc* giữa các âm tiết ở trước. Đây là trường hợp của: *Lời nói đọi máu; Leo cao ngã đau; Hết quan hoàn dân; Cơm gà cá gói; Cầu được ước thấy*...

Đây là đặc điểm chung cho mọi ngôn ngữ có thanh điệu, dù là tiếng Hán, tiếng Việt, tiếng Thái...

12.2. Đặc điểm thứ hai, chỉ có trong các ngôn ngữ không biến đổi ở Đông Nam Á, không có trong tiếng Hán. Chúng ta đã biết vần lưng là một đặc điểm then chốt của thơ Việt Nam và thơ Đông Nam Á, nhưng lại không có ở Ấn Độ hay Trung Hoa. Trong trường hợp này cũng có sự ưu tiên.

Tình trạng ưu tiên về hiệp vần được thực hiện khi chữ cuối của vế trước hiệp vần với chữ đầu của vế sau: *Người sống đống vàng; Được voi đòi tiên; Lệnh ông cồng bà; Hết quan hoàn dân; Lời nói đọi máu...* Theo tôi quan niệm, đây là hình thức nguyên thủy của vần lưng, tôi gọi nó là vần chuỗi. Sau đó, vần chuỗi nhảy cóc một âm tiết và ta có những tục ngữ như: *Thật thà là cha quỷ quái; Ăn ốc nói mò, ăn cò nói leo...* rồi nhảy cóc hai âm tiết như trong các tục ngữ: *Việc nhà thì nhác, việc chú bác thì siêng; Nói cho lắm nước mắm dưa cải, nói cho phải dưa cải nước mắm...*

12.3. Một sự ăn khớp nhau theo nguyên lý nặng nhẹ. Cha ông ta không phân biệt từ loại như chúng ta, nhưng chia từ thành nặng nhẹ. Không bàn đến tính khách quan của lối phân chia này, chỉ biết rằng thành ngữ, tục ngữ, câu đối, và nói chung cách diễn đạt của cha ông ta trong văn chương là tuân theo sự phân biệt này. Đối xứng theo nặng nhẹ tức là nặng đối với nặng chứ không đối với nhẹ.

a) *Thực* hay *nặng* tương đương với danh từ và đại từ nhân xưng.

b) *Hư* hay *nhẹ* tương đương với thán từ (ru, nhỉ, nhé...), với những từ chỉ liên hệ (thì, và, với...) và những từ bổ nghĩa cho động từ (đã, sẽ, chẳng...)

c) *Bán thực* hay *hơi nặng* tương đương với động từ và tính từ.

d) *Bán hư* hay *hơi nhẹ* tương đương với từ chỉ trạng thái và những từ láy âm.

Sự phân biệt này ít nhất là đáp ứng cảm thức ngôn ngữ của người xưa, cụ thể là của cổ văn Trung Quốc. Cha ông ta phân biệt rành mạch danh từ với động từ, nhưng lại không phân biệt động từ với tính từ đơn tiết. Mặt khác, tính từ đa tiết lại phân biệt với tính từ đơn tiết. Điều này không phải không có cơ sở. Tính từ đơn tiết có thể đứng trước một danh từ, nhưng tính từ đa tiết thì không. Người ta vẫn nói "trẻ người, non dạ, dài lưng..." nhưng không nói "trẻ trung người, non nớt dạ... ". Muốn tính từ song tiết đứng trước một danh từ thì danh từ này cũng phải song tiết, ví dụ "dài dòng văn tự". Còn sự phân chia các từ nhẹ cũng có cơ sở, vì loại từ này khác nhau về vị trí. Ta có những từ nhẹ ở đầu (Ôi, hỡi...) ở giữa (đã, để, thì, và...) và những từ nhẹ ở cuối (ru, nhé, nhỉ...)

Khi một thành ngữ đạt được ba yêu cầu này, nó đạt được mức điển hình. Nhưng có những thành ngữ chưa đạt được mức này, cũng như có những từ đẳng lập chưa có sự đối lập bằng/ trắc *(giàu nghèo, sang hèn...)*. Có thành ngữ thiếu sự đối lập về bằng trắc như *"Cơm vua ngày trời"*, thiếu hiệp vần như *"Leo cao ngã đau"*. Trường hợp này cũng như trường hợp

các từ đối xứng. Nói chung, người ta nói *"gà vịt, quần áo, bàn ghế, già trẻ... "* hơn là nói *"ngỗng vịt, áo xống, tủ ghế... "*, nhưng khi cần thiết vẫn nói *"giàu nghèo, sang hèn, sách vở... "*. Lý do một phần do chỗ không tìm được từ đối xứng thích hợp.

**13.** Bây giờ chúng ta hãy tìm ngữ nghĩa của câu đối thơ. Dĩ nhiên câu đối thơ là bắt nguồn từ Trung Quốc, nhưng khi nó nhập vào Việt Nam, lại xuất hiện một loại câu đối thơ không có ở Trung Quốc mà người ta gọi là tiểu đối. Tức là cả hai vế đều nằm gọn trong một câu thơ. Thí dụ:

*Mai cốt cách / tuyết tinh thần,*
*Mỗi người một vẻ / mười phân vẹn mười.* (Nguyễn Du)

Còn loại câu đối thơ tiếp nhận của Trung Quốc biểu hiện ở hai vế trên dưới:

*Rắp mượn điển viên vui tuế nguyệt,*
*Rót đem thân thể hẹn tang bồng.* (Nguyễn Công Trứ).

**14.** Ta hãy xét ngữ nghĩa chung của câu đối thơ. Chức năng của câu đối thơ là khác chức năng của câu đối phú. Trong một bài phú, chỉ trừ những câu đưa đẩy, còn toàn bộ bài trong loại phú Đường luật đều được kiến trúc theo lối câu đối. Do đó kiến trúc đối trở thành một hiện tượng bình thường, thành cái nền của bài phú. Trong thơ thì khác. Cái nền của thơ là câu thơ bình thường, theo một ngữ pháp bình thường, ngữ pháp của lời nói nôm na. Trên cái nền bình thường, với ngữ pháp của văn xuôi, đột nhiên xuất hiện một

câu hay những câu đối với những kiến trúc riêng, ngữ pháp riêng. Câu đối có mục đích tạo nên một sự đa dạng trong cái bình thường, dành chỗ cho sự suy nghĩ. Do chỗ kiến trúc đối xứng, cái nghĩa của câu thơ phải hiểu ở trong thể quan hệ đối xứng, cho nên nhịp thơ bị chậm lại một cách cố ý. Sự chậm lại ở đây là bắt buộc, bởi vì nếu cứ đọc câu thơ theo tốc độ chung thì người ta sẽ không nắm được nghĩa. Từ chỗ nhịp thơ dừng lại như vậy, mỗi yếu tố lại được xét không phải theo cái ngữ nghĩa thuần túy của trật tự mà theo ngữ nghĩa của đối xứng, mở ra một thao trường cho sự suy nghĩ, so sánh, trình bày. Không phải ngẫu nhiên mà trong bát cú Đường luật, hai câu đối đầu được gọi là *thực* và hai câu đối sau được gọi là *trạng*, đảm nhiệm hai chức năng trình bày và suy nghĩ, làm chỗ dựa cho nội dung của bài thơ. Đây cũng là một quan hệ có ý thức giữa nội dung và hình thức đã được một kinh nghiệm làm thơ của một nền văn hóa xác nhận.

**15.** Ta hãy xét trước hết đến những câu đối trong thơ lục bát. Thơ lục bát vốn rất dễ làm. Có thể nói ai cũng có thể làm được thơ lục bát. Đó là một ưu điểm của nó. Nhưng thói thường, cái gì càng dễ làm bao nhiêu thì lại càng khó làm hay bấy nhiêu. Đó là vì cái vẻ giản dị, dễ làm của nó khiến cho thơ lục bát dễ thành nôm na mà đặc điểm của tính chất nên thơ lại là phải biết tránh cái nôm na, dễ dãi để đi đến cái bình dị công phu, cái bình dị của nghệ thuật tự giác. Một nhà thơ, trước hết phải là một người thợ thủ công thành thạo kỹ thuật tìm cái bình dị thi vị, tránh cái bình dị nôm

na. Nguyễn Du là bậc thầy trong nghệ thuật này. Trong bài nói đến lịch sử diễn biến của thể song thất lục bát, chúng ta đã thấy cái tài của ông trong nghệ thuật biến thể thơ song thất lục bát thành đa dạng như thế nào. Trong nghệ thuật lục bát của Truyện Kiều cũng bắt gặp cái tài ấy. Nếu ta nhìn nghệ thuật của ông như một biểu hiện hữu cơ mối quan hệ giữa hình thức và nội dung thì sẽ thấy hình thức tiểu đối hầu như vắng mặt trong các đoạn tự sự, đối thoại, tức là những đoạn liên quan tới cái tẻ nhạt của cuộc sống bình thường. Trái lại, trong những đoạn tả cảnh, tả người, bộc lộ tâm trạng thì tiểu đối xuất hiện. Một thí dụ: Đoạn Từ Hải gặp Kiều, mở đầu bằng 14 câu thì đã có 4 câu tiểu đối.

*Vai năm tấc rộng, thân mười thước cao*
*Côn quyền hơn sức, lược thao gồm tài.*
*Gươm đàn nửa gánh, non sông một chèo.*
*Hai bên cùng liếc, hai lòng cùng ưa.*

Sau đó là đoạn đối thoại không có tiểu đối, rồi đến đoạn miêu tả cuộc sống chung của hai người với ba câu tiểu đối:

*Đặt giường thất bảo, vây màn bát tiên.*
*Trai anh hùng, gái thuyền quyên,*
*Phỉ nguyền sánh phượng, đẹp duyên cưỡi rồng.*

**16.** Bây giờ ta hãy khảo sát xem, khi đưa thể đối xứng vào bài thơ thì gây nên những cảm xúc gì. Trong một bài thơ, cái nền của bài thơ vẫn là những câu bình thường theo ngữ pháp của văn xuôi, chính trên cái nền ấy nổi bật những kiến

trúc đối xứng, và chính nhờ cái nền ấy mà kiến trúc đối xứng có những đặc điểm dưới đây:

1. Nhịp câu thơ chậm lại. Từ chỗ đi theo một nhịp thơ bình thường đều đặn 2-2-2 và 2-2-2-2, ta bắt gặp một nhịp khác. Ta có nhịp 3-3 hoặc 4-4. Đây chính là nhịp của tục ngữ như trong *Trâu gõ mõ, chó leo thang, ở nhà sàn, uống nước vác* hay trong *Đường đi hay tối, nói dối hay cùng*. Khoảng cách giữa các nhịp sẽ dài hơn nếu như ta giả thiết là thời gian đọc câu thơ không thay đổi.

2. Câu thơ chứa đựng những đặc điểm của tư duy so sánh, ngữ pháp của nó không phải là ngữ pháp bình thường, nó mang dáng dấp một thứ ngôn ngữ của thần linh. Câu thơ đòi hỏi một cách giải thích riêng, bằng quan hệ đối lập, chứ không phải theo trật tự trước sau.

Mặc dù thế, ở đây vẫn có một sự khác nhau hết sức căn bản. Câu đối thơ chỉ sử dụng ngữ pháp của kiến trúc thành ngữ, tục ngữ thôi, còn về mặt từ ngữ nó lại thuộc phạm vi của điển cố. Nói khác đi, nó sử dụng điển cố, từ Hán Việt, cách nói năng cô đúc của kỹ thuật văn chương trường ốc chứ không phải cách diễn đạt của bình dân, cho nên phải là dân thông thạo chữ nghĩa mới làm nổi. Tôi biết những chuyện này không phải nhờ đọc sách mà nhờ làm đứa bé hầu điếu đóm cho thầy tôi trong khi thầy tôi trò chuyện với những con người hay chữ nhất những năm 30-40. Tôi học lỏm được của các cụ Huỳnh Thúc Kháng, Nguyễn Khắc Niêm, Nguyễn Huy Nhu khi nghe các cụ bình về những câu đối, những đoạn thơ trong Kiều.

**17.** Nếu như các câu tiểu đối trong thơ lục bát, chỉ có mục đích tạo nên tính đa dạng trong sự đều đặn để làm chỗ dựa cho sự suy nghĩ thì các câu đối thơ trong thơ Đường đảm nhiệm một chức năng còn quan trọng hơn nhiều. Trong bài bát cú Đường luật, ta có bốn câu bố trí đối nhau thành hai cặp nằm ở giữa, trên nó là hai câu không đối, dưới nó lại là hai câu không đối nữa. Riêng tôi rất ngờ kỹ thuật nầy khó lòng tự nó sinh ra ở Trung Quốc. Tôi ngờ nó xuất phát từ tiếng Phạn, hay tiếng Sanskrit và đã có ý muốn học hai ngôn ngữ này chỉ để giải quyết thắc mắc này. Nhưng ở Bắc vào những năm 60 tìm mãi không ra thầy, bây giờ thì không đủ thời gian nữa. Rất mong có bạn trong nước hay ngoài nước giúp tôi về điểm này.

Hai câu đối nhau ở trên gọi là *thực* là để nói lên cái vĩnh viễn khách quan, hai câu đối nhau ở dưới gọi là *trạng* là để nói lên cái vĩnh viễn của tâm trạng. Có một cái gì giống như một kiến trúc ba tầng. Hai câu đầu là một tầng, bốn câu giữa là một tầng, hai câu cuối lại là một tầng nữa. Kiến trúc này thực sự kỳ diệu. Khi con người muốn biểu lộ cái nhìn vĩnh viễn trong cảnh đổi thay thì thực tế không có kiến trúc nào sánh bằng. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà thơ bát cú Đường luật làm bá chủ ở Trung Quốc và Việt Nam trong trên ngàn năm, đến mức giỏi thơ đối với người xưa gần như đồng nghĩa với giỏi làm thơ bát cú Đường luật.

**18.** Về câu đối, tôi đã có bài nói riêng. Tôi chỉ nói một điểm nhỏ. Một câu đối hay thực là một kỳ công; vừa chan

chứa trữ tình, vừa mang kịch tính, vừa hoàn mỹ về hình thức. Cho nên không phải ngẫu nhiên có những câu đối bất tử, có tục xin câu đối, có chuyện gả con vì một vế đối hay, và người ta phục nhau, thù nhau nhiều khi chỉ vì một câu đối.

Chỉ xin thêm một thí dụ. Đây là câu đối của Nguyễn Công Trứ viết, tự bộc lộ tâm trạng mình trước khi đi thi:

*Anh em ơi, băm sáu tuổi rồi, khắp Đông, Tây, Nam, Bắc bốn phương trời, đâu cũng lừng danh công tử xác;*

*Trời đất nhé, một phen này nữa, xếp cung, kiếm, cầm, thư vào một gánh, làm cho nổi tiếng trượng phu kẻnh.*

Tâm trạng họ Nguyễn thực là như họa, anh ta thi hỏng mãi, đã ba mươi sáu tuổi, vẫn lưu lạc bốn phương, lại mang nợ phong lưu mà không thoát khỏi nghèo đói. Anh quyết tâm thi một lần cuối cùng. Tự phụ là người văn võ toàn tài, lần này mà thất bại thì anh sẽ làm liều. Khoa thi ấy anh đỗ đầu. Bằng cách nào? Chính Minh Mệnh, theo người ta nói, yêu cầu phải lấy anh ta đỗ đầu để anh ta khỏi trở thành một thứ Nguyễn Hữu Cầu mới.

**19.** Câu đối Việt Nam hay nhất vào lúc nào? Điều rất lạ là nó hay nhất không phải ở vào thời cực thịnh của chữ Hán, mà lại vào giai đoạn cuối cùng của nó, khi chữ Hán sắp tàn, khoa cử sắp bị bỏ, chính vào lúc *ông nghè ông cống cũng nằm co*. Những câu đối của các nhà cách mạng, của các chí sĩ yêu nước, của Yên Đổ thực là hay. Phải chăng một nền nghệ thuật trước khi tàn lụi cần phải chứng minh cho các thế hệ sau biết rằng, nó chết đi đâu phải vì khả năng của nó đã cạn,

mà vì thời đại đã đổi thay. Phải chăng hình thức đối xứng đã từng lôi cuốn bao thế hệ bây giờ chỉ còn được nhắc đến như một chuyện xa xưa, một giai thoại văn học? Tôi viết bài này để ghi lại một câu chuyện mà tôi hy vọng có người hiểu nó, để đền đáp công ơn của cả một thế hệ đã giáo dục tôi. Nếu có bạn nào ngờ vực về sự tồn tại của ngữ nghĩa thì tôi xin trả lời rằng đây không phải là sáng tạo của tôi, chính thầy tôi đã dạy tôi ngữ pháp này, tôi chỉ trình bày ở đây điều tôi thức nhận mà thôi.

1962

# Qua "Đẻ đất đẻ nước" ta thấy cả một nền Văn hóa cổ Đại Việt Mường

1. Một người nghiên cứu văn học cổ Việt Nam một cách duy vật thế nào cũng phải trả lời một loạt những câu hỏi. Nếu ta chấp nhận văn học là biểu hiện của xã hội thì xã hội Việt Nam ở thời tiền sử rõ ràng là một xã hội của thể cộng đồng Đông Nam Á. Tại sao những tác phẩm Việt Nam đầu tiên mà ta biết được lại chịu ảnh hưởng Hán đậm đến thế? Về văn học chữ Hán, từ một tác phẩm đầu tiên là một bài phú của Khương Công Phụ vào thế kỷ thứ VIII, đến những bài thơ, bài từ đời Tiền Lê và đời Lý rõ ràng là chịu ảnh hưởng Hán cả về nội dung lẫn hình thức. Về văn học Nôm thì những tác phẩm đầu tiên như "Thiền tông bản hạnh"; "Cư trần lạc đạo"; "Đắc thú lâm tuyền thành đạo ca"... mà ta có thể xếp vào thế kỷ thứ XIII cũng đều chịu ảnh hưởng văn hóa Hán rất đậm. Ngay ở đây ta đã thấy những câu đối nhau chan chát, tức là một hình thức của từ chương học Hán, không phải của từ chương học Đông Nam Á. Còn về thơ văn truyền miệng

thì một nhà ngôn ngữ học lịch sử, căn cứ vào ngôn ngữ mà xét, không thể nào xác định rằng nó cổ hơn thơ của Nguyễn Trãi. Rõ ràng có một sự đứt đoạn trong văn hóa Việt cần phải tìm cách khắc phục. Sự đứt đoạn này trong văn học biểu hiện ở cả điêu khắc. Nếu ta chấp nhận điêu khắc Đông Sơn là đỉnh điểm thì vào khoảng thế kỷ thứ IX-X ta lại bắt gặp một điêu khắc rực rỡ ở mức độ có thể gọi là cổ điển. Nhưng cầu nối giữa hai nền điêu khắc đều rực rỡ, nhưng rất khác nhau ở đâu? Khảo cổ học chỉ cho ta thấy những mộ Hán chẳng có quan hệ gì với hai nền điêu khắc Việt Nam cả.

Tại sao nhiều tộc người ở Việt Nam đều có trường ca, sử thi, nhưng lại không thấy trường ca, sử thi ở người Việt? Nếu như truyền thống yêu nước mà ai cũng phải thừa nhận là truyền thống chủ đạo của văn học dân tộc, biểu hiện rất rõ ở thơ văn Lý-Trần, vậy tại sao truyền thống ấy biểu hiện chủ yếu ở khía cạnh chống ngoại xâm hơn là ở khía cạnh lao động sản xuất trong cuộc sống lao động bình thường hằng ngày? Tại sao các huyền thoại Việt Nam lại tồn tại rời rạc, tên người tên đất là Hán Việt và cách trình bày mang dấu vết từ chương học Hán: gươm vàng ngựa sắt, cha rồng mẹ tiên... Phải chăng có một giai đoạn văn hóa bị bỏ quên, mà chỉ có cách phục hồi nó lại ta mới có thể trả lời những câu hỏi trên đây, rất quan trọng không chỉ cho văn học mà cả cho toàn bộ văn hóa Việt Nam?

Tác phẩm "Đẻ đất đẻ nước" do Vương Anh - Hoàng Anh Nhân sưu tầm, chỉnh lý, phiên âm, dịch, và do Ty văn hóa

Thanh Hóa xuất bản (NXB KHXH, Hà Nội, 1985) đã giúp chúng tôi trong công việc này. Để cho tự thân sự kiện thực tế thuyết phục bạn đọc, chúng tôi xin phép đứng ở góc độ ngôn ngữ học, nhưng cố gắng trình bày các quan hệ sao cho giản dị nhất, người không học ngôn ngữ học cũng hiểu.

**2.** Câu hỏi thứ nhất: "Đẻ đất đẻ nước" thuộc nền văn học nào?

Nếu như nó chỉ là một tác phẩm văn học Mường mà thôi thì nó chỉ là tiêu biểu cho một văn học thiểu số, và dù muốn hay không cũng ít ảnh hưởng tới văn học Việt Nam. Còn nếu như đây là bản sử thi đầu tiên của văn học Việt - Mường chung, tức là ngôn ngữ chung của hai tộc người, người Kinh và người Mường, khi hai tộc người còn chưa tách khỏi nhau thì tình hình sẽ khác hẳn. Quan điểm của chúng tôi là: đây là sử thi viết bằng tiếng Việt - Mường chung, tức là bằng ngôn ngữ chung khi hai tộc người còn chưa tách khỏi nhau, còn nói chung một thứ tiếng, gọi là tiếng Việt Mường chung. Hai nói đơn giản hơn, ông cha ta vào thế kỷ thứ VIII trở về trước đã nói ngôn ngữ này. Ngay cả Đinh Bộ Lĩnh, Lê Hoàn còn nói ngôn ngữ này. Chỉ vào đầu thế kỷ thứ XI, khi kinh đô chuyển từ một trung tâm Mường là Hoa Lư về Thăng Long năm 1010, lúc đó tiếng Việt mới tách khỏi tiếng Mường, thành hai ngôn ngữ riêng. Còn trước kia ta chỉ có một ngôn ngữ chung với hai phương ngữ là phương ngữ Kinh ở đồng bằng sông Hồng và phương ngữ Mường ở chân núi. Tình hình lúc đó không khác tình hình tiếng Việt chung hiện nay bao

nhiêu với phương ngữ Bắc Bộ, phương ngữ Bắc Trung Bộ, phương ngữ Nam Bộ.

Dĩ nhiên, khi đã chứng minh được khâu cơ bản này rồi thì mọi câu hỏi còn lại sẽ tự nó giải quyết, bởi vì chính ở đây văn học Việt Nam tìm lại được cái cầu nối nối liền văn hóa Việt Nam với văn hóa Đông Nam Á, điều mà ta không thể tìm thấy qua văn học Việt Nam.

**3.** Người ta chứng minh hai ngôn ngữ, thí dụ tiếng Việt và tiếng Mường là cùng gốc bằng cách đưa ra được những sự tương ứng đều đặn về ngữ âm, cắt nghĩa được sự chuyển hóa của hai ngôn ngữ từ một ngôn ngữ chung. Dĩ nhiên tiếng Mường trong tác phẩm "Đẻ đất đẻ nước" trong trạng thái của bản "Tẻe Tất Tẻe Rắc" do Ty Văn hóa Thanh Hóa xuất bản là ghi bằng tiếng Mường Thanh Hóa, không phải bằng tiếng Mường chung. Việc phục hồi tiếng Việt - Mường chung đã thuộc lĩnh vực khoa học rồi, không còn là một giả thuyết nữa. Khi nào công cuộc nghiên cứu lịch sử đòi hỏi, lúc đó ta sẽ làm. Đây là đoạn mở đầu ca khúc XVIII với nhan đề "Lấy vợ khác cho Lang Cun Cần". Phần chữ Mường ở câu trên, phần dịch sang tiếng Việt ở câu dưới, đối chiếu từng chữ một

*Lế du khác choo Lang Cun Cấn*
Lấy vợ (dâu) khác cho Lang Cun Cần
*Lức rì, nhá Lang Cun Cấn*
Lúc này nhà Lang Cun Cần
*Tìn khường chăng còo ay tức cùn tức kha,*
Dưới sân chẳng có ai giữ lợn giữ gà,

*Tlêng nhá chăng cóo ay tlải mến dên chiều*
Trong nhà chẳng có ai trải màn chăn chiếu.
*Xiếu mónl phấn cơm choo từa Tảo,*
Thiếu người phân cơm cho đứa Tào,
*Chăng còo mónl pốc cào ruôi binh chiêm mường*
Chẳng có người bốc gạo nuôi binh chăm mường
*Mấn cun í chưa măng khang,*
Làm cun cũng chưa nghe sang,
*Mấn Lang í chưa măng chấu măng còo*
*Cón măng tức tlong nòo*
Còn nghe tức trong ruột,
*Cón măng khòo tlong xân*
Còn nghe khó trong tim.

Đoạn này có 71 chữ. Nhìn bên ngoài thì đó là một ngôn ngữ xa lạ, nhưng nhìn ở góc độ tương ứng thì đây là một biểu hiện cổ gần tiếng Việt xưa. Con số ở trong ngoặc đơn chỉ số âm tiết được lặp lại:

- Có 13 lượt chữ như nhau giữa hai ngôn ngữ: *cho* (2), lang (3), *cun* (3), *phân, cơm, bình, chưa*. Tất cả đều là những âm tiết không có dấu.

- Có 16 lượt chữ là thống nhất chỉ khác nhau ở dấu, với sự tương ứng rất đều đặn:

a. ***Dấu hỏi*** Mường tương ứng với ***dấu sắc*** Việt; *khác, lúc, tức.*

b. ***Dấu huyền*** Mường tương ứng với ***dấu sắc*** Việt: *còo*

(3), *khòo* (sự tương ứng này là đều đặn và không khác sự tương ứng giữa thổ ngữ Cửa Hội với phương ngữ Hà Nội bao nhiêu)

- Có 4 lượt chữ chỉ khác nhau đôi chút nhưng giải thích được: chăng (2) /chẳng (chữ chăng trong tiếng Việt có nghĩa là không: nên chăng), lếê (lấy), ay /ai.

Có 12 chữ chỉ khác nhau ở phụ âm đầu nhưng đều đặn và có quy luật:

a) ***p*** Mường tương ứng với ***b*** Việt: pốc/ bốc

b) ***k*** Mường tương ứng với ***g*** Việt: cào/ gạo

c) ***t*** Mường tương ứng với ***đ*** Việt: từa/ đứa

Nếu như không có phương ngữ Việt nào bảo lưu ***p*** cổ, thì nhiều phương ngữ Bắc Trung Bộ còn nói cắn/ gáy, cộc tre/ gốc tre.

d) ***tl*** Mường tương ứng với ***tr*** Việt: tlêng/ trên, tlái/ trải, tlong (2)/trong. Âm tl vẫn còn ở một vài thổ ngữ Quảng Trị.

đ) ***r*** Mường tương ứng với ***n*** Việt: ruôi/nuôi, rì/này. Đây là đặc điểm của tiếng Mường Thanh hóa, trong các phương ngữ Mường khác đó là ***đ***.

e) ***x*** Mường tương ứng với ***th*** Việt: xiều/ thiếu

g) ***kh*** Mường tương ứng với ***s*** Việt: khang/ sang.

Những sự tương ứng này là đều đặn.

- Có những sự tương ứng không phải giữa tiếng Mường với phương ngữ Hà Nội, ở đấy các từ này đã mất, mà giữa

tiếng Mường với phương ngữ Bắc Trung Bộ, là phương ngữ còn bảo lưu được nhiều từ cổ nhất: *mấn/ mần* nghĩa là làm; *măng* (5)/ *mảng* nghĩa là nghe; Mảng tin xiết nỗi kinh hoàng - Kiều; *du/ dâu* là người vợ, *kha/ gà,* (ở Nông Cống con gà vẫn gọi là con kha), *lìn/dướn* tức là dưới. *Dưới* là bắt nguồn từ *dướn*; chung âm i, ở một vài thổ ngữ Thanh Hóa còn đọc là ***n***: *tầu bay* thành *tàu băn*, rồi ***t*** Mường/ ***đ*** Việt. Cách gọi *tìn* là của tiếng Mường Thanh Hóa. *Khương/ cươi*: ở Nghệ Tĩnh còn gọi *cái sân* là *cái cươi*, (trái cau tươi rớt xuống cươi tau), biến thể *khương* là của tiếng Mường Thanh Hóa. *Cùn/ cún*, nhiều thổ ngữ còn gọi *con lợn* là *con cún*. *Dên/ dan* nghĩa là kéo ra (Chị em thơ thẩn dan tay ra về - Kiều). *Chiêm/ chăm* tức là nuôi, *xân/ tim*.

Tóm lại, trong số 71 chữ chỉ có 6 chữ chưa thấy sự tương ứng: *tức* là giữ, từ gốc Khmer nghĩa là giữ. *Monl* (2) là người; người Mường tự xưng mình là monl, còn gọi người Kinh là *Tào* (ta có chữ *mọi* vốn có nghĩa gốc là *người*), *í* là cũng và *nòo* là ruột. Từ này có thể cùng gốc với từ nõ trong "cái nõ điếu" tức là cái ruột của điếu.

Như vậy xét cho cùng chỉ có 2 âm tiết không tìm được gốc.

Như vậy, rõ ràng không có cách nào bác bỏ được nguồn gốc chung của tiếng Việt và tiếng Mường.

**4.** Bây giờ phải chứng minh ngôn ngữ này là ngôn ngữ Việt - Mường chung, không phải của tiếng Mường hiện đại. Dĩ nhiên, khi một văn bản là truyền miệng, người kể sẽ kể

lại theo tiếng Mường hiện đại chứ không phải theo tiếng Việt - Mường chung. Muốn làm điều đó, phải đối chiếu nhiều văn bản để rút ra một số từ cổ ngày nay không còn dùng, nhưng là bằng chứng của một ngôn ngữ cổ. Điều đó không thể làm ở đây được, vì đó là một công tác so sánh lịch sử rất phức tạp. Nhưng ta vẫn có những bằng chứng gián tiếp. Tác phẩm "Đẻ đất đẻ nước" được xem là một bảo vật thiêng liêng ở tất cả mọi nơi có người Mường (Nghĩa Lộ, Hòa Bình, Thanh Hóa), chứ không phải ở một địa phương Mường cá biệt. Tục kể chuyện này đã lưu truyền từ xa xưa. Nếu nó là một tác phẩm sau này sau khi tiếng Việt đã tách khỏi tiếng Mường thì khó lòng có tình trạng phổ biến như vậy. Không phải ngẫu nhiên mà địa bàn cư trú của người Việt cổ là trùng làm một với địa bàn người Mường, và không phải ngẫu nhiên mà các di tích khảo cổ học Phùng Nguyên, Gò Mun, Đồng Đậu, Đông Sơn, lại nằm gọn trong địa bàn Mường. Đặc biệt khi xét đến nội dung và hình thức nghệ thuật thì rõ ràng đây là một tác phẩm rất cổ.

**5.** Chỉ sau khi đã giải mã được các yếu tố thứ nhất của văn học là ngôn ngữ, ta mới có cơ sở để trả lời những câu hỏi khác.

Câu hỏi thứ hai: Tại sao văn học Lý - Trần lại chịu ảnh hưởng Hán đậm đến thế? Câu trả lời là, trước khi văn học Việt Nam tiếp thu ảnh hưởng Hán, có một giai đoạn, giai đoạn gắn liền với văn học Đông Nam Á, giai đoạn văn học Việt - Mường thuộc nguồn gốc chung của văn hóa Đông Nam

Á. Ngôn ngữ của giai đoạn này dĩ nhiên khác tiếng Việt thời sau, nhưng rõ ràng là không to lớn như tiếng Pháp thế kỷ XI với tiếng Pháp thế kỷ XVII. Còn về nội dung và hình thức, rõ ràng nó không chịu ảnh hưởng văn hóa Ấn Độ hay văn hóa Trung Hoa. Nếu nó chịu ảnh hưởng Ấn Độ thì nhất định sẽ mang tính tôn giáo đa thần, các nhân vật sẽ được tổ chức lại thành những hình tượng nguy nga. Nếu nó chịu ảnh hưởng Hán thì các vị thần sẽ khoác bộ áo quan lại và câu đối sẽ xuất hiện. Ở đây cũng có thần linh ma quỷ, nhưng tất cả đều được quan niện theo thuyết vạn vật hữu linh của Đông Nam Á.

Môtip chủ đạo ở đây là cái cây vũ trụ, một môtip Đông Nam Á. Trước tiên có một trận mưa rất to. Nước rút mọc lên một cây xanh có chín mươi cành. Cành chọc lên trời biến thành ông Thu Tha, cành bung lung biến thành bà Thu Thiên. Hai nhân vật này dùng tiếng nói tạo ra muôn vật. Rồi lại một trận mưa rất to, mọc một cây si rất lớn có 1. 919 cành. Cây si này đổ xuống, mỗi cành biến thành một mường. Cây si hóa ra mụ Da Dần v. v... Dù con người là sinh ra từ quả bầu như ở người Thái, từ cây mía như người Đa Đảo, hay từ cây si như người Việt - Mường, thì chung quy vẫn là thuyết cây vũ trụ của Đông Nam Á cổ xưa. Cây mía không phải ngẫu nhiên mà được người Việt thờ: ngày Tết bao giờ con cái cũng đẫn cho được một bó mía có cả gốc lẫn ngọn để cho các cụ chống gậy. Tục thờ cây, thờ suối, thờ đá mà ta bắt gặp ở hầu hết các tộc người ở Đông Nam Á tìm thấy ở đây sự giải thích:

thần linh là do tự nhiên sinh ra. Vì do tự nhiên sinh ra cho nên họ là những sức mạnh bàng bạc trong tự nhiên, không có tổ chức, không có triều đình, không có ngôi thứ trên dưới. Đó là quan niệm của thời bộ lạc. Khi nhà nước đã ra đời, bộ máy quan liêu hình thành ở dưới trần tất yếu sẽ tác động tới thế giới thần linh và các thần linh sẽ được tổ chức theo bộ máy quan liêu.

Thể loại sử thi đã tồn tại ở các văn học Thái, Ê- đê, Bahna... thì dĩ nhiên nó cũng tồn tại được trong văn học Việt - Mường. "Đẻ đất đẻ nước" có đủ bốn yếu tố bắt buộc của một sử thi:

- Thứ nhất, đó là một tác phẩm tự sự. Nó kể lại sự ra đời của đất nước Mường, dân tộc Mường.

- Thứ hai, đó là một tác phẩm mang tính lịch sử, vì đây là một thí nghiệm giải thích bằng lịch sử, không những sự hình thành của tộc người Mường, mà cả những thành tựu văn hóa: làm nhà, kiếm lửa, trồng lúa, sự phân chia trong nội bộ tộc người Mường, quá trình lao động sản xuất.

- Thứ ba, đó là một tác phẩm mang tính nhân dân sâu đậm, bởi vì nó phổ biến khắp mọi nơi người Mường sinh sống. Nó trở thành một yếu tố thân thiết của đời sống, đến mức nó trở thành khúc hát đưa linh hồn người chết trở về cội nguồn của tổ tiên.

- Thứ tư, đó là một tác phẩm kỳ vĩ, từ đầu đến cuối nó nói lên mối quan hệ qua lại giữa thế giới trần gian với thế giới thần linh.

Tùy theo cách quan niệm về mối quan hệ giữa con người với thần linh mà người ta chia ra hai loại sử thi: sử thi dân gian và sử thi bác học. Sự phân biệt này là rất quan trọng để đánh giá ý nghĩa của "Đẻ đất đẻ nước".

**6.** "Đẻ đất đẻ nước" là thuộc loại sử thi dân gian điển hình của Đông Nam Á. Nói như vậy có nghĩa là, dù cho đời sau có thêm bớt, sửa đổi gì, thì những sửa đổi thêm bớt ấy chỉ có thể đụng chạm tới câu, đến chữ chứ không đụng chạm đến tinh thần của câu chuyện. Bởi vì khi đã chuyển sang nhà nước trung ương tập quyền, thì không ai có thể sáng tác sử thi dân gian. Người ta chỉ có thể sáng tác sử thi bác học (épopée savante) như Virgile đã sáng tác Enéide.

Như vậy, nếu như văn học tiếng Việt không có sử thi dân gian, thì điều đó không có gì lạ.

Trở lại tính chất dân gian của "Đẻ đất đẻ nước", ta thấy cách người Việt hình dung thần linh là hết sức mộc mạc. Các vị thần đều là những người lao động sản xuất. Tà Cằm Cọt (nghĩa đen là ông già làm việc chăm chỉ) là vị thần làm ra lửa bằng cách chẻ nứa già làm bùi nhùi, rồi lấy dây kéo ống nứa, để tia lửa bốc ra làm bùi nhùi cháy. Nàng Tiến Tiên Mái Lúa (*tiến* là dâng - tiếng Tày, *tiên* là lễ vật - tiếng Khmer, *mái* là thích) trao cho nàng Dặt Cái Dành các giống lúa để xuống trần mà trồng. Tóm lại, các thần cũng sống vất vả như người trần, tự làm lấy mà ăn chứ không phải sống nhờ vật cung lễ, hay chỉ biết vui chơi. Các con quái vật cũng thế: con *muông lo* sinh ra từ mắt của thằng Tâm con Tạch (*tạch* tiếng

Tày là *quái*). Điều hết sức tiêu biểu là ở đây không có pháp thuật. Con vật này muốn biến thành con vật khác thì trước đó phải chết đi. Khi thần linh không chứa đựng yếu tố pháp thuật, thì giữa thần linh với người, quyền lực không khác gì nhau.

Qua "Đẻ đất đẻ nước" các huyền thoại của Việt Nam làm thành một hệ thống nguy nga, đồng thời lại rất mộc mạc, chưa bị cái nhìn từ chương đời sau làm cho thành hoa mỹ, nhưng cũng vì thế mà xa thực tế. Nếu ta đã chấp nhận một nguồn gốc chung giữa người Việt với người Mường, thì ta cũng phải chấp nhận cái hệ luận: những truyền thuyết của người Mường về nguồn gốc của mình là gần cách nhìn cổ xưa hơn các truyền thuyết mà sử sách xưa của ta để lại.

Câu chuyện mẹ tiên là như sau: Hai nàng tiên đi chơi lạc đường, gặp hai chàng Cun Bướm Bạc và Cun Bướm Vàng, con của mụ Da Dần, trò chuyện với nhau quá lâu nên khi trở về trời, thì cửa trời đã đóng. Hai nàng tiên lại xuống trần lấy hai chàng và sinh con. Chuyện này chẳng khác gì chuyện trai gái Mường gặp nhau trong thực tế. Huyền thoại trứng nở ra người là như sau: chim Tùng, chim Tót đẻ ra trứng. Nhờ chim Tào trào ấp, trứng nở ra người, trong đó có người Lào, người Kinh, người Mường, mấy anh em Dịt Dàng, Tà Cái, Cún Cần... Cách nhìn như vậy là rất gần quan niệm vật tổ. Ông thần Kim Quy ở đây là con rùa vàng, con vật đã bày cho Lang Cun Cần cách làm nhà, và làm cho nhà Lang Cun Cần giàu có Chuyện Sơn Tinh Thủy Tinh ở đây biểu hiện

thành chuyện Tóong In nhờ bọn cá ngao rồng rắn lên đánh Cun Khương, nhưng bị Cun Khương tiêu diệt. Ta có thể đưa ra nhiều so sánh khác, nhưng làm thế sẽ vượt ra ngoài phạm vi một bài giới thiệu.

**7.** Cách trình bày về tổ chức xã hội ở đây cũng mang tính chất Đông Nam Á. Ta không thấy ở đây một triều đình nào cả với một ông vua ở trên cao, rồi lạc hầu lạc tướng giống như một triều đình quân chủ tập trung. Người cầm đầu dân chúng là một ông lang do mường nước mời ra. Cuộc sống của ông lang không có gì là xa hoa. Ông ta cũng phải nuôi gà nuôi lợn để thết khách, phải lo chuyện làm ăn, đồng thời phải lo trừ những tai họa cho dân như thú dữ quỷ dữ. Giữa ông lang với dân, sự ngăn cách không to lớn lắm. Khi có tiệc rượu mừng thì cả làng vào ăn. Đời sống của nhân dân không có gì là no đủ. Họ phải đi đào củ mài, họ bị lang sai đi làm việc này việc khác rất vất vả. "Đẻ đất đẻ nước" không thi vị hóa cuộc sống, mà kể lại nó khá giản dị chân thực. Đây là một cuộc sống còn mang tính chất bộ lạc.

**8.** Một sử thi phải tập trung chung quanh một nhân vật thời cách tự sự mới khỏi mang tính tản mạn để trở thành một tác phẩm thống nhất. Nhân vật trung tâm của "Đẻ đất đẻ nước" là Lang Cun Cần. Điều kỳ lạ là ông ta ra đời cùng với con người đầu tiên và sống mãi cho đến cuối truyện, như vậy là phải sống ít nhất vài vạn năm. Lang Cun Cần gồm chữ *lang* là người cầm đầu, *cun* là gốc ở tiếng Việt phía Nam Dương Tử, nghĩa là cai quản, *cần* là người trong tiếng Tày.

Đó là hình ảnh tượng trưng cho kẻ cai quản mọi người. Nhưng ông này cũng không có gì tiêu biểu cho đạo đức. Ông lấy em gái mình bất chấp mọi cản trở, rồi sau bỏ em gái vào rừng sâu khi các con sinh ra đều trở thành ma quái. Ông lừa cho Tặm Tạch uống say cốt biết được bí mật của cây chu có bông thau quả thiếc để được giàu có. Ông muốn cướp vợ người ta v. v... Nhưng đồng thời ông cũng lo lắng đến dân chúng: ông nhờ rùa vàng biết được cách làm nhà, sai người đi học cách làm ra lửa, kiếm được giống lúa v. v... Có thể xem ông ta là một anh hùng văn hóa. Nhưng từ đầu đến cuối, ông ta không mang một đặc điểm nào có tính chất phi thường. Ông chỉ là người biết sai bảo, biết quan tâm tới lợi ích của dân. Trường ca nào cũng không tránh khỏi chuyện tranh giành phụ nữ. Nhưng ở đây tuy chuyện Lang Cun Cần lấy vợ chiếm hết hai chương, nhưng vẫn không phải là tranh giành mà là hỏi vợ tử tế theo thủ tục cưới xin. Điều đặc biệt đáng chú ý là không có chiến tranh xâm lược, trong cả toàn bộ bản trường ca dài một vạn câu, không nhắc một chữ tới Trung Quốc. Cuộc sống là cuộc sống bình thường trong lao động, tìm cách khắc phục những khó khăn thiếu thốn về vật chất để có được sự yên lành. Cũng có xung đột, tranh giành giết chóc, nhưng nguyên nhân là do việc Lang Cun Cần chia đất cho các con. Cuộc tranh giành gia tài dẫn tới chiến tranh trong nội bộ bộ lạc. Cun Khương, con của Lang Cun Cần mà ông ngoại ở trên trời, bị em mình là Tóong Ín vu cáo là làm giặc để cướp đất của anh ta. Cun Khương phải chạy trốn lên nhờ ông ngoại làm ra lụt lội, bắt các em phải giết Tóong Ín.

Những chuyện tranh giành đất đai là hết sức bình thường ở trong truyền thuyết Phương Đông. Tuy chiến tranh là yếu tố quan trọng nhất trong các trường ca thì ở đây nó giữ một vai trò hết sức thứ yếu. Nội dung của bản trường ca này là lịch sử người Mường, sống trong lao động xây dựng, chống lại thiên nhiên, tìm mọi cách làm cho cuộc sống yên lành.

Tóm lại, "Đẻ đất đẻ nước", với một nội dung không thể to lớn hơn được là nguồn gốc và sự phát triển của đất nước và dân tộc, đã biểu hiện đúng thực chất của một nền văn học. Đó là nền văn học Việt Nam, trong đó hạnh phúc là ở dưới đất này, trong cuộc sống lao động có vợ con, có làng bản, không cần đến sự can thiệp của thế giới bên kia. Ở đây, cũng như trong truyền thống sau này, không có cái đà phiêu diễu của trí tưởng tượng, nhưng có cái chất đậm đà, chân thực của sự sống, của lao động và tình hữu ái của anh em làng xóm. Cun Khương, con Cun Cần, người nối dõi cha mình, là nhân vật thứ hai. Ông ta trở thành vua và mường nước lo áo xống cho ông ta, rước ông ta về đồng chì tam quan kẻ chợ. Tác phẩm vĩ đại này đã bắt đầu từ chỗ phải bắt đầu, đó là nguồn gốc của trời đất và muôn vật. Nó kết thúc ở đỉnh điểm: lúc chia tách giữa người Mường, người Kinh với sự chuyển dời kinh đô. Khó lòng có một tác phẩm thứ hai có nội dung to lớn hơn, trọn vẹn hơn. Xét về mặt này không có một tác phẩm thứ hai trong văn học Việt Nam sánh ngang với nó về quy mô cũng như về ý nghĩa lịch sử.

8. Về mặt hình thức, đây vẫn là hình thức chung của

trường ca Đông Nam Á, không có dấu vết ảnh hưởng bên ngoài như trên đã nói. Toàn bộ tác phẩm được xây dựng theo hai thủ pháp là liệt kê và lặp lại, tức là những thủ pháp nghệ thuật đơn giản nhất ở giai đoạn sơ khai. Ta bắt gặp nó trong đồng dao. Chẳng hạn trong đồng dao, đoạn đầu nói:

*Đi đến ông chánh.*
*Ông chánh cho xôi.*
*Đi đến hàng nồi,*
*Hàng nồi cho vung...*

Đó là liệt kê. Rồi sau đó, đến đoạn sau sẽ lặp lại đoạn trước, cũng liệt kê như vậy, chỉ thay đổi hành động cơ bản:

*Trả vung hàng nồi.*
*Trả xôi ông chánh...*

Cách tổ chức như vậy có ưu điểm là rất dễ nhớ, bởi vì đoạn sau sẽ lặp lại đoạn trước chỉ với một thay đổi nhỏ. Nó cấp cho ta tính tiết tấu cần thiết. Đồng thời, biện pháp liệt kê trong mỗi đoạn không bắt người ta phải vận dụng trí tưởng tượng vất vả mà chỉ cần kể lại lần lượt những gì mà người ta nghĩ đến.

Thí dụ trong chương mở đầu nói đến tình trạng chưa có gì hết:

*Không có đường đi lối lại,*
*Chưa có đồi cái đồi con...*

Thì sang chương sau, khi nói đến chuyện ông Thu Tha bà Thu Thiên tạo ra muôn vật, chỉ cần nhắc lại mọi chi tiết với đôi chút thay đổi:

*Đã có đường đi xuống, muống đi lên...*

Trong biện pháp lặp lại, tần số lặp lại thường lên đến ba lần. Đây cũng là một biện pháp thông thường của cổ tích. Chẳng hạn, để mời người ra trị nước, Mường nước trước mời Dịt Dàng, rồi đến Lang Tà Cái. Hai người đều nhận lời nhưng đều bị ma đón đường, nên không ra được. Cuối cùng phải đến Lang Cun Cần mới trị được ma và cầm đầu bản Mường. Biện pháp lặp ba có thể tăng lên đến bốn lần, năm lần như câu chuyện ở chương XVII *Lấy vợ cho Lang Cun Cần* có đến năm người đi hỏi vợ, nhưng bốn người đều thất bại, chỉ đến người thứ năm mới thành công. Nó cũng có thể rút xuống thành hai lần, như chuyện đi lấy lửa ở chương XII: Viếng Cu Linh được phái đi không có kết quả, sau phải sai Tun Mun đi mới thành công.

**10.** Một yếu tố nữa để tổ chức trường ca thành thơ là vần. Điều tiêu biểu ở đây cũng như ở nghệ thuật làm thơ Đông Nam Á, là vần lưng hiệp với vần cuối ở câu trước. Điều này ta bắt gặp không phải chỉ ở văn học Mường, mà cả ở văn học Thái, Tày, Khmer, Thái Lan... và ở các tộc người dọc Trường Sơn. Nhưng dĩ nhiên vào buổi ban đầu, không thể nào có những câu thơ đều đặn như tình hình xảy ra ở các nền văn học sau này, chỗ đứng của vần lưng lúc ban đầu không thể nào cố định được.

Ta hãy xem đoạn đầu 8 câu của chương XVIII nói về chuyện Lang Cun Cần lấy vợ mà nguyên văn đã được dẫn ở mục 4. Chữ *cần* ở câu 1 hiệp vần với chữ *mền* ở vị trí thứ 7

của câu 2, rồi chữ *chiều* ở cuối câu 2 lại hiệp vần với chữ *xiều* đứng đầu câu 3, chữ *táo* ở cuối câu 3 lại hiệp vần với chữ *cao* đứng thứ 5 ở câu 4, và cứ như thế. Các câu thơ có thể có câu không hiệp vần nhưng vần lưng là chủ đạo. Điều này khẳng định sự xuất hiện của thơ lục bát là do một truyền thống, trước hết của thơ Việt-Mường và sau đó của thơ Đông Nam Á. Cái vần cứ lùi dần cho đến khi nó dừng lại ở chữ thứ 6 của câu bát, để cho hai vế tuy khác nhau về số chữ, một câu lục và một câu bát nhưng cùng chung vị trí về vần. Điều này thấy cả ở thơ lục bát Tày và ở thơ lục bát Chàm. Lúc đó nó đạt đến hình thức hoàn mỹ.

Như vậy, "Đẻ đất đẻ nước" là tác phẩm mở đầu cho nền văn học Việt-Mường. Và chính vì đặt vấn đề như vậy cho nên chúng tôi hy vọng tìm được câu trả lời cho những câu hỏi đã nêu lên trên đây. Đây là những vấn đề gay cấn mà một người nghiên cứu văn hóa không thể bỏ qua được. Nó là một chứng tích, ở đấy văn học và văn hóa Việt Nam bắt gặp lại những hình ảnh xưa, của mường nước Lạc - Việt, của truyền thống dân tộc. Và nội dung tác phẩm này không gì khác hơn là cuộc sống bộ lạc, lúc bắt đầu hình thành nhà nước, một nhà nước rất thô sơ, trong đó con người Việt - Mường sống trong môi trường chung của văn hóa Đông Nam Á.

Lời giới thiệu «Tuyển tập Truyện Thơ Mường"
(Thanh Hóa), năm 1986

# Cái hay của thơ Đường

Cái gì làm thành cái hay, cái đẹp, cái độc đáo của thơ Đường? Câu hỏi này đã đặt ra ngót một ngàn năm nay và không phải chỉ ở nước ta. Chỉ riêng ở Trung Quốc, những nhà phê bình thơ từ trước đến nay đã nói rất nhiều đến điều đó, nhưng cách nói của họ thực sự không làm chúng ta hài lòng, vì nó thiếu một sự phân tích thấu triệt. Giải quyết tốt vấn đề này không những là một cơ sở để cho chúng ta dịch thơ Đường, giảng dạy thơ Đường, mà còn giúp đỡ ngay cho các nhà thơ trong công tác của họ, bởi vì một hiểu biết thực sự khoa học phải có tác dụng ngay trong thực tiễn, làm cho công việc thực tiễn thành công gấp bội. Dưới đây, chúng tôi cố gắng giới thiệu cách phân tích của chúng tôi, dựa trên hai ngàn bài thơ Đường. Để cho bạn đọc dễ kiểm tra, chúng tôi chỉ dẫn chứng trong phạm vi quyển "Thơ Đường" (hai tập) do nhà xuất bản Văn hóa thuộc Viện Văn học xuất bản năm 1962. Tất cả những bài này đều là những bài ngắn dưới 12 câu, bởi vì chính những bài ngắn mới là những bài khó phân tích cái hay nhất, và chính loại thơ ngắn này mới là loại thơ có ảnh hưởng lớn nhất, , không những ở Việt Nam mà còn ở

nhiều nước khác. Mục đích của bài này chỉ là để hiểu văn học Việt Nam trong mối quan hệ của nó với văn học Trung Quốc, cho nên chúng tôi chỉ chú trọng đến mặt thao tác nghệ thuật, trái lại bỏ qua tất cả những gì đòi hỏi một trình độ am hiểu uyên bác về cổ Hán ngữ, một điều cũng rất thú vị, nhưng chỉ dành cho một số độc giả hạn chế.

1. Cố nhiên, phương pháp chúng tôi tiến hành không ngoài việc thử dùng những thao tác ngôn ngữ học để tìm hiểu cái hiện tượng có vẻ huyền bí này. Tuy vậy, để cho việc trình bày không mang tính chất quá chuyên môn dễ gây phản ứng bất lợi đối với các bạn yêu văn học, nhưng lại ngại ngôn ngữ học, chúng tôi chỉ trình bày những kết luận của quá trình tìm kiếm chứ không trình bày bản thân cái quá trình này.

Kết luận đầu tiên mà chúng tôi đi đến đó là cái hay của thơ Đường là ở cách nó khám phá hiện thực, lý giải hiện thực, hay nói một cách triết học, cách chiếm hữu hiện thực. Đó là cách xác lập tính đồng nhất của những hiện tượng mà giác quan cho là đối lập nhau. Chẳng hạn, người và mặt trăng là hai hiện tượng đối lập nhau. Nhưng Bạch Cư Dị không ngần ngại đồng nhất hóa ngay hai hiện tượng ấy.

*Hiểu tùy tàn nguyệt hành,*
*Tịch dữ tân nguyệt lúc.*
*Thùy vị nguyệt vô tình?*
*Thiên lý viễn tương trục.*
...
*Bất tri kim dạ nguyệt,*

*Hựu tác thùy gia khách?*

(Sáng ra đi cùng vầng trăng lặn, tối nghỉ cùng vầng trăng lên. Ai bảo trăng vô tình? Ngàn dặm theo nhau mãi... Chẳng biết trăng đêm nay, lại làm khách nhà ai.)

Ở đây, Bạch Cư Dị xuất phát ngay từ chỗ xem trăng và người là đồng nhất với nhau. Do đó mà trăng "hành" (đi), "túc" (nghỉ), "trục" (đuổi theo), làm "khách". Đây không phải là nhân cách hóa vì nhân cách hóa là xuất phát từ chỗ xem sự vật là đối lập với con người, rồi sau đó mới thống nhất hai cái lại với nhau. Cũng không phải là ẩn dụ, vì ở đây không có so sánh và ngụ ý gì hết. Đây là một sự chiếm hữu mới "nguyệt". Qua bài thơ, người ta cảm thấy dường như từ trước giữa vầng trăng và người lữ khách lủi thủi trên đường đã có một quan hệ thân tình. Giác quan của người đọc phải được chỉnh lý lại mới khớp được với cái nhìn mới. Đây là một sự chiếm hữu mới và thú vị vì bỗng dưng người đọc phát hiện ra người bạn. Ai mà chẳng sung sướng khi thấy mình có một người bạn rất thân xưa nay vẫn gần nhưng cho đến nay mới là người bạn của mình. Đó là cách chiếm hữu của thơ Đường, cái ma lực của nó. Sức lôi cuốn của thơ Đường trên ngàn năm nay chính là ở chỗ đó.

Cố nhiên cách làm của nhà thơ Đường khác hẳn cách làm của nhà khoa học. Nhà khoa học rút ra được tính thống nhất ở bản chất của hai sự vật mà giác quan cho là rất khác nhau, và từ tính thống nhất ấy người ta đi đến những kết luận thực tiễn. Nhà khoa học chứng minh mọi sinh vật và thảo mộc

đều do tế bào cấu tạo nên, và lý thuyết này giúp đỡ rất nhiều cho việc chữa bệnh, chăn nuôi và trồng trọt. Trái lại, thơ Đường nêu lên tính thống nhất căn cứ vào những hiện tượng cá biệt, hết sức ngẫu nhiên, không nhằm đi đến một quy luật hoạt động thực tiễn nào hết, mà chỉ cốt đưa người ta đến một sự chiếm hữu thú vị. Người đọc thơ Đường sẽ thấy vầng trăng khác người chưa đọc nó.

**2.** Cách chiếm hữu này rất khác cách chiếm hữu của các nhà thơ Châu Âu. Ở Châu Âu, ngay từ Homere, người ta đã tách sự vật ra khỏi nhà thơ, đơn nhất hóa nó, miêu tả những đặc điểm riêng biệt trong cái giây phút duy nhất của nó. Nhà thơ Đường không làm thế. Đọc toàn bộ thơ Đường khó lòng tìm thấy một hình tượng độc đáo theo nghĩa là nó không lặp lại ở một hiện tượng khác, hay cho phép người ta nhận diện rằng sự vật A chính là cái đã được miêu tả. Nhà thơ Đường khảo sát sự vật không phải để tìm hiểu sự vật mà để thực hiện một cách đồng nhất hóa mới về sự vật.

Để miêu tả một lầu cao chẳng hạn, Vương Chi Hoán thống nhất chiều cao với bề rộng:

*Dục cùng thiên ly mục,*
*Cánh thướng nhất tầng lâu*

(Đăng Quán Tước lâu)

(Muốn tầm mắt nhìn thấu một ngàn dặm, hãy lên một tầng lầu)

Đây là một tứ thơ rất Đường, kết quả của một sự chiếm hữu bằng phương pháp đồng nhất hóa chứ không phải bằng

phương pháp khu biệt. Các nhà thơ Châu Âu miêu tả chiều cao bằng cái cao, người ta không tiếc so sánh, miêu tả, nhưng càng so sánh, miêu tả, thì sự vật càng tách xa nhau. Nhà thơ Đường dùng một biện pháp hết sức táo bạo, ông không miêu tả, không so sánh gì hết, không hề nhắc đến cái cao. Ông nói đến cái rộng, cái xa. Cái rộng, cái xa, qua một quan hệ nào đấy tự nó nói lên cái cao. Thưởng thức thơ Đường tức là tìm ra cái quan hệ ấy, một quan hệ mới do nhà thơ đưa đến nhưng không nói thành lời. Cũng vậy, để chứng minh cái bát ngát của con sông, Lý Bạch không công hơi đâu miêu tả mà đồng nhất hóa cái hữu hạn của con sông với cái vô hạn của bầu trời.

*Cô phàm viễn ảnh bích không tận,*
*Duy kiến trường giang thiên tế lưu*

(Hoàng Hạc lâu tống Mạnh Hạo Nhiên chi Quảng Lăng)

*(Bóng buồm tít cõi trời xa,*
*Dòng Trường giang chảy ngang qua bầu trời)*

Muốn nói lên nỗi mong nhớ của người thiếu phụ, Kim Xương Tự sẽ không đi vào nội tâm nhân vật, mà khai thác tính thống nhất giữa mộng và thực:

*Đả khởi hoàng oanh nhi,*
*Mạc giao chi thượng đề.*
*Đề thời kinh thiếp mộng,*
*Bất đắc đáo Liêu Tây.*

(Xuân oán)

*(Oanh vàng đánh đuổi nó đi,*
*Vì sao nó cứ réo chi trên cành?*
*Oanh kêu giấc mộng tan tành,*
*Em không trở lại được thành Liêu Tây)*

Nhà thơ Đường không vẽ sự vật mà đồng nhất hóa sự vật này với một sự vật khác. Lúc đầu, chúng ta ngạc nhiên trước cách đồng nhất hóa ấy. Nhưng sau đó ta lại vỡ nhẽ biết thêm được một điều mà giác quan không thấy được. Cái quan hệ này bất ngờ quá cho nên sự lý giải nó làm ta vui. Cái hay của thơ Đường chính là ở chỗ ta không thể tiếp thu thơ Đường một cách thụ động, mà phải tham dự vào sự phát hiện kỳ thú ấy. Xin nói thẳng cái điều khu biệt của thơ Đường, đó là cái tính tư duy của nó. Thơ Đường không thể đọc bằng mắt mà phải đọc bằng quan hệ. Chính vì luận điểm đọc bằng quan hệ là một luận điểm chỉ có thể nêu lên ở thời hiện đại cho nên các nhà phê bình thơ của Trung Quốc cổ gặp phải hiện tượng này thường đưa ra cách nói quanh co rất lúng túng, đầy mâu thuẫn, rất khó hiểu. Người viết bài này cố tình tránh tất cả những gì uyên bác, nên không nói đến những điều ấy.

**3.** Để chứng minh nhận xét này, chúng tôi xin dẫn ra một số thí dụ thuộc loại quen thuộc nhất đối với người Việt Nam. Chỉ cần giở quyển Thơ Đường của nhà xuất bản Văn hóa là bạn sẽ gặp nhan nhản những thí dụ như vậy ở bất cứ trang nào. Trước hết chúng tôi xin dẫn những thí dụ thuộc loại thống nhất đơn, bởi vì ở đây chỉ cần đặt hai sự vật trong quan hệ đẳng thức, rồi sau đó cắt nghĩa đẳng thức này bằng suy luận. Chẳng hạn câu:

*Lạc hoa tương dự hận,*
*Đáo địa nhất vô thanh*

(Nam hành biệt đệ - Vi Thừa Khánh)

(Hoa rụng cùng buồn với chúng ta, rơi xuống đất không một tiếng động)

Tư duy của chúng ta phải giải thích tại sao bông hoa rơi xuống đất không có tiếng động lại cùng buồn với chúng ta. Sự im lặng của bông hoa khi rơi xuống có gì chung với nỗi buồn ly biệt? Bởi vì đây là nỗi buồn không thể dùng lời nói được, chỉ có sự im lặng mới biểu lộ được mà thôi. Cho nên mới nói *tương dự hận* (cùng buồn với nhau).

3.1. Vì nhiệm vụ trong thơ Đường là nêu lên tính thống nhất, cho nên không gian chiếm một chỗ rất lớn trong thơ Đường. Không gian này chủ yếu là bầu trời, và bầu trời của thơ Đường là một bầu trời trống không không khác gì bầu trời trống không trong quốc họa Trung Quốc. Quốc họa Trung Quốc cũng xây dựng trên quan hệ chứ không xây dựng trên nguyên lý khu biệt của hội họa Châu Âu, và chính điều đó đã cấp cho nó tính triết lý. Những chữ không (khoảng không), thiên (trời), bích (biếc) chiếm một chỗ lớn trong bức tranh Đường thi. Không gian này là một không gian có những màu bát ngát, gợi lên được cái mênh mông của nó. Những chữ này là thụ sắc (sắc cây), sơn sắc (sắc núi), lâm sắc (sắc rừng), để kết hợp với một không gian có màu: xuân sắc (sắc xuân), thu sắc (sắc thu). Màu của tranh quốc họa Trung Quốc cũng như màu của thơ Đường là cái màu không gian và cái màu thời gian ấy, chứ không phải là cái màu cụ thể.

Cái không gian mênh mông ấy dễ dàng thống nhất với cái thời gian khoảnh khắc:

*Lưỡng ngạn viên thanh đề bất tận,*
*Khinh chu dĩ quá vạn trùng san*

(Tảo phát Bạch Đế thành - Lý Bạch)

*(Bên bờ tiếng vượn chưa xong,*
*Thuyền con đã vượt vạn trùng núi non)*

Không gian này có thể bị phân tán, nhưng nó lại được phục hồi ngay bởi tâm sự:

*Cộng khan minh nguyệt ưng thùy lệ,*
*Nhất dạ hương tâm ngũ xứ đồng*

(Tự Hà Nam kinh loạn - Bạch Cư Dị)

*(Cùng xem trăng sáng mà rơi lệ,*
*Năm nơi cùng nhớ một quê chung)*

Trong hai câu thơ mộc mạc đến sơ sài này, mọi sự phân tán về không gian đã biến mất. Ma lực của hai câu thơ vô địch này là ở chỗ nó bắt đầu bằng chữ *cộng* để kết thúc bằng chữ *đồng*, do đó làm cho sự phân tán càng thêm đau xót, bởi cái thống nhất chặt chẽ dường như kẹp chặt lấy con người.

3.2. Thời gian trong thơ Đường không những có màu sắc mà còn có lòng, thực quả là một thời gian nghệ thuật.

Thời gian tuy khác nhau nhưng tâm trạng vẫn một, cho nên sự khác nhau ấy tan đi:

*Tích thời nhân dĩ một,*
*Kim nhật thủy do hàn.*

(Dịch Thủy tống biệt - Lạc Tân Vương)

(Người xưa tuy đã mất rồi,
Sông Dịch vẫn lạnh hệt thời ngày xưa)

Chữ *do* là một chữ khổ công và giàu sự suy nghĩ. Nó khiến ta nghĩ tới tính thống nhất một mặt giữa Kinh Kha thời Tần ngày xưa từ biệt thái tử Đan ở sông Dịch Thủy, vì căm hận nhà Tần tàn bạo mà tóc dựng lên mũ, và cái hào khí ấy làm cho nước sông lạnh (thống nhất giữa con người và vũ trụ), nhưng cái lạnh bắt đầu từ lúc ấy vẫn còn mãi đến bây giờ (thống nhất giữa quá khứ và hiện tại). Đằng sau sự thống nhất ấy còn ẩn một sự thống nhất khác nữa: Đó là tâm sự Lạc Tân Vương cũng hệt như tâm sự Kinh Kha trước kia. Bởi vì chính Lạc Tân Vương là người giúp Từ Khánh Nghiệp nổi lên chống lại Vũ Tắc Thiên bấy giờ đang chiếm đoạt ngôi nhà Đường. Chữ trong thơ Đường ngó thì rất giản dị, thực ra lại hết sức công phu, nhưng cái công phu không phải ở chỗ gò bó mà ở chỗ nó gợi lên được những tính thống nhất rất bất ngờ.

Hiện tại và quá khứ thống nhất:

*Đình thụ bất tri nhân khứ tận.*
*Xuân lai hoàn phát cựu thời hoa.*

(Sơn phòng xuân sự - Sầm Tham)

*(Cây sân chẳng biết người đi hết,*
*Xuân sang cứ nở những hoa xưa)*

Ở đây rõ ràng có sự khác nhau giữa quá khứ và hiện tại biểu hiện ở tình trạng người đã đi hết. Tác giả qua đó nói lên nỗi luyến tiếc của mình đối với một thời huy hoàng đã không quay lại. Nhưng nếu chỉ nghĩ như vậy thôi thì chưa phải là cái tứ của Sầm Tham. Cái tứ của Sầm Tham biểu lộ ở chỗ không chấp nhận thực tại khách quan ấy bằng cách nêu lên một sự đối lập, nhưng một sự đối lập nảy sinh trên cơ sở một sự thống nhất. Theo khách quan thì cây hôm nay không thể nào nở được những bông hoa ngày xưa. Nhưng cây của Sầm Tham thì vẫn khăng khăng (hoàn) nở những bông hoa ngày xưa, vì nó không chịu chấp nhận thực tại hôm nay. Đây là một sự thống nhất bướng bỉnh, cho nên tuy nói là *bất tri* nhưng thực tế là không chịu biết. Do đó chê trở thành khen. Trên quan hệ thống nhất của những mâu thuẫn như thế đặt ra một thao trường cho sự suy nghĩ.

- Cái hữu hạn dễ dàng thống nhất với cái vô hạn. Chẳng hạn cái cao hữu hạn thống nhất với cái cao vô hạn:

*Phi lưu trực há tam thiên xích,*
*Nghi thị ngân hà lạc cửu thiên.*

(Vọng Lư Sơn bộc bố - Lý Bạch)

*(Từ ba ngàn thước lao bay xuống,*
*Ngỡ sông Ngân đổ tự trời cao)*

Đây là cái cao của thác Lư Sơn, nước chảy từ trên ba ngàn thước xuống làm cho người ta tưởng sông Ngân hà từ trên trời rơi xuống. Bây giờ nếu ta đưa so sánh "như sông Ngân hà" vào đây thì cái hay sẽ biến mất, tính thống nhất sẽ tan vỡ ngay lập tức và sẽ không còn là thơ Lý bạch nữa. Lý Bạch không so sánh mà chỉ băn khoăn không biết đó có phải là sông Ngân hà thôi.

**4.** Tiêu biểu nhất là cách đồng nhất hóa con người với ngoại vật. Nó biểu hiện theo ba cách: sự thống nhất giữa người với người, giữa người với vật, giữa vật với vật, nhưng vật ở đây là để chỉ con người.

Xuất hiện nhiều nhất ở đây là vầng trăng:

*Cử bôi yêu minh nguyệt,*
*Đối ánh thành tam nhân.*

(Nguyệt hạ độc chước - Lý Bạch)

*(Cất chén mời trăng sáng,*
*Trước bóng thành ba người)*

Lý Bạch không ngần ngại gọi ngay là "thành ba người". Cách nói này ngó bên ngoài như không hợp lôgíc, vì lẽ ra trước đó phải chứng minh trăng và bóng đều là người cả. Nhưng cái lôgíc của thơ Đường lại chính là sự đồng nhất hóa những điều mà giác quan cho là khác nhau, cho nên ở đây ta có một câu thơ tuyệt tác.

Cây cỏ là người có quan hệ gần gũi với chúng ta:

*Ký ngôn lập thân giả,*
*Vật học nhu nhược miêu*

(Hữu mộc - Bạch Cư Dị)

(Nhắc ai có chí lập thân, đừng học loại cây mềm yếu)

Ngọn núi cũng có tâm trạng của nó:

*Phi điểu một hà xứ,*
*Thanh sơn không hướng ngân*

*(Chim bay biến mất đâu rồi,*
*Non xanh quay lại phía người bâng khuâng)*

Cái hay trong hai câu câu thơ này chính là ở chỗ ngọn núi trong thơ không phải là im lìm, mà lại vận động, nó quay về phía người, chứ không phải như trong cuộc đời con người quay về phía quả núi. Nhưng sự chiếm hữu của thơ Đường lại chính là ở đó. Non xanh hiểu con người đến nỗi không phải con người tìm nó mà chính nó tìm con người.

Và cố nhiên mây bạc không thể thiếu được trong cái bức tranh bát ngát tràn đầy tính thống nhất này.

*Chỉ tại thử sơn trung,*
*Vân thâm bất tri xứ*

(Tầm ẩn giả bất ngộ - Giả Đảo)

(Chỉ ở trong núi này, mây dày không biết ngả)

Chúng ta có đặt thơ Đường trong thế đối lập với thơ

Châu Âu tôi muốn nói những nhà thơ trữ tình lớn nhất Châu Âu, những bài thơ của Horace, những bài xonê nổi tiếng của Pêtraque, Ronsard, Shakespeare, v. v... thì chúng ta sẽ thấy sự khác nhau là hiển nhiên. Khó lòng chúng ta bắt gặp trong thơ Châu Âu tính đồng nhất này. Ngay cả ở những nhà thơ Anh thuộc trường phái Ao hồ, hay ngay trong thơ Keat, chúng ta cũng chỉ có một sự thống nhất bằng lý luận trên cơ sở những so sánh và những luận điểm lôgíc mà thôi. Thơ Ba-tư của Omar Khayam cũng nêu lên tính thống nhất của con người và tạo vật, nhưng nó gần thơ Tống hơn là gần thơ Đường vì cái hệ thống tư biện làm nền tảng cho nó:

*Uống say rồi ngắm trăng vàng,*
*Bao nền văn hóa đã tàn dưới trăng.*

hay:

*Cõi thiên đường đối với tôi,*
*Chỉ là bình tĩnh một hồi trong tim.*

cũng rất hay, nhưng nhìn kỹ thì đó là cái hay của Tô Đông Pha, của Hoàng Sơn Cốc, hay của thơ thiền tông Việt Nam, không phải cái hay của thơ Đường. Tại sao lại nói như vậy? Bởi vì xét cho cùng đây là một suy luận nhà thơ gán cho người đọc, chứ không phải do người đọc tự mình tìm ra được, nhiều khi có vẻ bất ngờ, độc lập đối với ý muốn của nhà thơ. Những câu gọi là thần cú, xét theo quan điểm ngôn ngữ học, thực ra chẳng có gì là thần bí, chẳng qua là đặc các từ trong một quan hệ bất ngờ, khó chịu, khiến người đọc đi tới một kết luận mới

mẻ mà chính họ phải tìm ra.

*Xuân phong bất tương thức.*
*Hà sự nhập la vi?*

(Xuân tứ - Lý Bạch)

(Gió xuân không biết nhau, vào màn mà làm gì?)

Ở đây họ Lý chẳng giải thích suy luận gì hết. Nhìn qua tưởng chừng như một sự việc ngẫu nhiên, có thế thôi. Còn ý nghĩa của sự vật là ở bản thân sự thống nhất của những hiện tượng đối lập về mặt giác quan.

**5.** Một vài thí dụ trên đây có thể giúp chúng ta thấy được cái nét khác biệt của thơ Đường so với thơ Châu Âu. Nhiều khi biện pháp thống nhất đơn lại phức tạp thêm một tầng nữa bởi một mâu thuẫn mới để làm nổi bật tính thống nhất. Lúc này câu thơ thường thực là hay. Đọc sau ngàn năm vẫn thấy nó lạ bởi vì không ngờ:

*Nhân tình dĩ yêm Nam Trung khổ,*
*Hồng nhạn na tòng Bắc địa lai?*

(Thục trùng cửu nhật - Vương Bột)

*(Nam Trung cực khổ thế này,*
*Chim hồng phương Bắc đến đây làm gì?)*

Nếu theo phương pháp thống nhất đơn thì một khi con người và con nhạn đã là thống nhất, chắc chắn phải tránh Nam Trung. Nhưng sau khi nhạn thống nhất với người, thì nhạn lại không chịu nghe theo người mà đến Nam Trung. Ở

đây phải có một lý do mà nhà thơ không nói ra. Trên cơ sở những sự thống nhất rồi đối lập, đối lập rồi thống nhất chồng chéo nhau như vậy, bài thơ Đường đưa ta vào một sự chiếm hữu mới.

- Quá khứ và hiện tại mâu thuẫn nhau trong khi sự vật vẫn thống nhất:

*Hoàng hạc nhất khứ bất phục phản,*
*Bạch vân thiên tải không du du*

(Hoàng Hạc lâu - Thôi Hiệu)

(Hạc vàng cất cánh không quay lại,
Ngàn năm mây trắng ngẩn ngơ bay)

Cái tứ của câu thơ thứ hai không phải là ở chỗ mây trắng vẫn bay trong khi con hạc đã đi. Nếu như thế thì câu thơ khá tầm thường, ai làm cũng được. Cái hay là ở chỗ mây trắng là cái bất biến, cái muôn đời, còn hạc vàng là cái nhất thời, cái biến đổi. Mâu thuẫn bên ngoài diễn ra ở lầu Hoàng Hạc chính là thể hiện sâu hơn tính thống nhất giữa cái khoảnh khắc với cái muôn đời, cái biến đổi càng làm nổi bật cái bất biến. Mâu thuẫn giữa mộng và thực tại. Hai cái vừa gặp nhau thì lại mâu thuẫn, nhưng trong mâu thuẫn này lại nẩy sinh một sự thống nhất khác:

*Túng hữu hoàn gia mộng,*
*Do văn xuất tái thanh*

(Tống quân hành - Lệnh hồ Sở)

(Dẫu có nằm mơ về chốn cũ
Lệnh ra cửa ải vẫn nghe vang)

Con người đi thú muốn rời bỏ cái thực để tìm cái mộng với tính cách một thực tại hợp với ý mình, nhưng cũng chính vì cái thực và cái mộng là một cho nên ngay trong mộng cũng gặp lại cái thực mà mình không muốn nghĩ đến.

**6.** Kiến trúc của thơ Đường độc đáo ở chỗ cái nhìn thống nhất lại những mâu thuẫn cứ xuất hiện lần này lượt khác, làm người ta suy nghĩ, và mỗi lần như vậy lại tìm ra một quan hệ mới. Thí dụ bài "Xuân tứ" của Lý Bạch. Bài này chỉ có 6 câu nhưng là kết quả của ba lần đồng nhất hóa:

*Yên thảo như bích ty,*
*Tần tang đê lục chi*

(Cỏ Yên mới nhú tơ xanh,
Dâu Tần đã rủ lá cành xum xuê)

nói lên một sự thống nhất về thời gian trong một sự đối lập về không gian, một sự xa cách to lớn đến mức ảnh hưởng đến khí hậu, cây cỏ.

*Đương quân hoài quy nhật,*
*Thị thiếp đoạn trường thì.*

(Trong khi chàng nghĩ chuyện về
Là khi em cũng lòng tê tái lòng)

*Xuân phong bất tương thức*
*Hà sự nhập la vi?*

(Gió xuân sao lọt vào phòng
Hai bên xa lạ chẳng cùng biết nhau)

Hai câu cuối lại xây dựng trên một sự đối lập mới giữa gió và người. Chính lối xây dựng trùng trùng điệp điệp này của sự thống nhất những sự mâu thuẫn ở các giác quan đã đưa chúng ta đến những chiếm hữu mới.

**7.** Trong nghệ thuật, người ta tưởng chừng như các yếu tố nghệ thuật là tự do, độc lập đối với nhau, và mỗi khi có ai nói đến quan hệ qua lại biện chứng giữa các yếu tố, thì người xem dễ có cảm tưởng cho là khiên cưỡng. Nhưng nếu ta thừa nhận nghệ thuật thi ca là một cấu trúc chặt chẽ thì ta sẽ thấy thơ Đường về mặt vốn từ là một minh họa không thể chối cãi cho hiện tượng này.

Vì đặc điểm loại biệt của thơ Đường là nêu lên tính thống nhất của những cái giác quan cho là mâu thuẫn với nhau cho nên không gian chiếm một vai trò hết sức to lớn. Quyển Thơ Đường tập I của nhà xuất bản Văn hóa có tất cả 185 bài từ 12 câu trở xuống (một bài có hai thủ thì kể là hai bài). Trong số này chỉ có vài bài 12 câu, còn toàn là những bài 8 câu hoặc 4 câu. Những bài ngắn mới tiêu biểu bởi vì những bài dài dễ khiến người ta hiểu lầm về tỷ lệ (bài "Bả tửu vấn nguyệt" chỉ có 16 câu đã có 7 chữ *nguyệt*). Không những thế, những bài dài vì nội dung rộng lớn cho nên có thể giải thích cái hay bằng nhiều cách, còn những bài ngắn muốn tìm một cách giải thích duy nhất cái hay trong thơ Đường thì không phải là dễ.

Trong 185 bài này vầng trăng của thơ Đường xuất hiện 45 lần dưới hình thức *nguyệt*, bầu trời dưới hình thức *thiên*

xuất hiện 24 lần, gió dưới hình thức *phong* xuất hiện 50 lần, mặt trời dưới hình thức *nhật* xuất hiện 30 lần. Nếu như chúng ta tổng cộng sự xuất hiện của 5 chữ *nguyệt, nhật, thiên, vân, phong* thì cứ một bài thơ là có một trong năm chữ này. Điều đó không phải là ngẫu nhiên. Bầu trời là cái nền của thơ Đường. Cái không gian trống không chiếm một chỗ đứng quan trọng trong quốc họa Trung Quốc bao nhiêu, thì nó cũng chiếm một chỗ đứng quan trọng trong thơ Đường bấy nhiêu. Dưới cái bầu trời giản dị trống không ấy, con người chìm ngập vào một thế giới gồm những *sơn* (núi) xuất hiện 56 lần, những *hoa* xuất hiện 61 lần, những *giang* xuất hiện 31 lần, những *thụ* (cây) xuất hiện 29 lần. Những *sơn, giang, hoa, thụ* đây không phải là những vật trang sức. Bởi vì thơ Đường cốt nêu lên tính thống nhất của con người với ngoại vật cho nên nó hướng về tự nhiên, và tự nhiên là cái giải thích con người. Vầng trăng là người bạn của người lữ khách: *Sơn nguyệt tùy nhân quy* (trăng núi theo người về - Lý Bạch), là người tâm sự với mình *Minh nguyệt lai tương chiếu* (Vầng trăng đến soi sáng cho nhau - Vương Duy)

Nếu như mục đích của thơ Đường là miêu tả, là tự sự, là tìm sự khu biệt thì cái vốn từ này sẽ là một cản trở không thể khắc phục được. Bởi vì vốn từ này thực quá nghèo nàn không thể nào đáp ứng tình trạng đa dạng của cái khách quan. Những người không quen nhìn sự vật trong quan hệ, thường vì cái vẻ đơn giản này của từ ngữ mà đi đến kết luận rằng đó là thiên nhiên ước lệ. Nói thế rất oan. Nếu nó là thiên

nhiên ước lệ thì nó đã chết từ lâu trước cái nghệ thuật tự do, khao khát cái sức sống dồi dào của sự vật.

Cái thiên nhiên ấy là cái thiên nhiên gì? Muốn hiểu điều đó phải nhìn lịch sử ngôn ngữ trong thi ca Trung Quốc. Người Việt Nam nếu không phải là người chuyên môn tìm hiểu văn học Trung Quốc, thường chỉ xét thơ Đường một mình, cho nên không thấy được cái lạ của ngôn ngữ thơ Đường ở ngay chỗ giản dị của nó. Nhưng nếu ta đi qua cái thế giới từ ngữ của thơ văn Trung Quốc, từ Kinh Thi, Sở từ, Hán phú, thơ Lục Triều cho đến thơ Đường thì chúng ta sẽ cảm thấy bàng hoàng như bước vào một đất nước xa lạ. Trong Kinh Thi có hàng trăm tên chim, tên cây, tên núi, tên sông. Tình trạng xa hoa về từ ngữ này càng tăng lên đến mức khoa trương ở trong Hán phú. Thế mà bước sang thơ Đường, tất cả cái quang cảnh xa hoa về từ ngữ này biến đi đâu mất. Trên một trăm thứ hoa của Kinh Thi và của Ly tao rơi rụng đâu hết chỉ còn chữ *hoa* trống không, hàng chục con ngựa trong phú của Tư-mã Tương-như chạy đi đâu cả còn trơ lại con *mã* khái niệm. Không phải các nhà văn Trung Quốc trước đây hễ nói đến núi thì dùng chữ *sơn*. Họ có một chữ để chỉ ngọn núi đứng một mình, một chữ để chỉ ngọn núi trên bằng phẳng, v. v... Và chữ nào cũng thế. Có một chữ để chỉ vầng trăng mới lên, một chữ để chỉ vầng trăng tròn v. v... rất chi li và hết sức cụ thể. Nó chi li đến nỗi những người quen với cái từ đơn giản phương Tây hoang mang không biết người Trung Quốc có khái niệm núi, khái niệm trăng hay không.

Như vậy, đây không phải là một tình trạng nghèo nàn sẵn có, mà đây là sự cố tình đơn giản hóa ngôn ngữ. Đỗ Mục, Lạc Tân Vương, Vương Bột khi làm văn, làm phú thì ngôn ngữ hoa lệ, nhưng khi làm thơ lại quay lại với *sơn, thủy, nguyệt, hoa.*

Chúng tôi đã làm thử một từ vựng tối thiểu để đọc thơ Đường. Một điều có thể làm mọi người ngạc nhiên, đó là chỉ với 800 chữ, thêm một số chú thích là người ta có thể đọc được khoảng 500 bài thơ tứ tuyệt thuộc loại hay nhất. Người Việt Nam chỉ cần học chữ Hán ba tháng là đọc được thơ Đường, nhưng muốn đọc phú thì mười năm đèn sách chưa phải là thời gian ngắn nhất. Lúc nhỏ tôi học làm phú với thầy tôi, một người đỗ phó bảng. Thầy tôi nói mình chỉ có thể đọc Hán phú với chú thích bên cạnh. Và những ông bạn của thầy tôi, những ông hoàng giáp, tiến sĩ cũng xác nhận điều đó. Tại sao Hán phú khó đọc đến như vậy? Bởi vì nó dùng quá nhiều chữ, nhiều đến mức độ thừa thãi, chỉ nhằm mục đích phô trương học vấn thôi, chứ không liên quan gì tới nội dung cả.

Chỉ cần đối lập ngôn ngữ của thơ Đường với ngôn ngữ của Kinh Thi là chúng ta thấy quả có ngôn ngữ của thể loại và ngôn ngữ này là một cấu trúc. Trong Kinh Thi không có chữ nào để chỉ một cụ già nói chung. Chữ *lão* là để chỉ ông già 70 tuổi, chữ *kỳ* là để chỉ ông già cần phải có thức ăn riêng ngon lành hơn, chữ *cáo* là để chỉ ông già thở hổn hển v. v... và bao nhiêu chữ nữa để chỉ các cụ già khác nhau. Và tình

hình cứ như vậy đối với mỗi danh từ cụ thể. Nhưng trong thơ Đường thì khác hẳn. Chỉ có một chữ *lão* để chỉ mọi cụ già, vừa vặn để đối lập với chữ *thiếu* để chỉ mọi người trẻ tuổi, chỉ có một chữ *sơn* chỉ núi vừa vặn để đối lập với chữ *thủy* để chỉ nước hay chữ *giang* để chỉ sông. Tại sao thơ Đường phải làm như vậy? Đó là vì nhiệm vụ của thơ Đường không phải là chạy theo cái *bên ngoài* của sự vật như trong Kinh Thi. Nhiệm vụ của thơ Đường là *tìm tính thống nhất của sự vật,* mà muốn làm như vậy thì trước hết mấy cụ già, mấy vầng trăng, mấy ngọn núi kia phải thống nhất với nhau đã chứ! Cho nên, sự vật từ chỗ phong phú đến mức xa hoa, bị rút xuống chỉ còn là nét khu biệt. Một điều còn khó hiểu hơn khi đọc thơ Đường hay tập làm thơ Đường, đó là tất cả những chữ miêu tả trong Kinh Thi, như *yêu yêu, kỳ kỳ, giao giao,* v. v... tương đương với những từ Việt như *mơn mởn, rậm rạp, réo rắt,* tức là những từ láy âm ở Việt Nam cũng đều bị loại trừ nốt. Những chữ đôi này là cái then chốt của sự miêu tả trong Kinh Thi để miêu tả hình dáng, cử động, tiếng kêu v. v... Cả cái thế giới của sự sôi động,của cử chỉ, hành động, sự cá biệt trong Kinh Thi đã từng lôi cuốn chúng ta thì ở đây đều bị loại trừ hết. Thơ Đường chỉ giữ có vài chữ điệp đơn thuần như *du du. lịch lịch...* và tất cả những chữ điệp âm này cũng đều không miêu tả cái gì hết, mà chỉ là để nói lên cái mênh mông của vũ trụ.

Để hiểu chức năng của từ ngữ trong thơ Đường, chúng tôi có thử đối lập hệ thống chim và hoa trong thơ Đường với

hệ thống này trong Kinh Thi và Hán phú. Chúng tôi đã đi đến kết luận như sau: Trong Kinh Thi, chim và hoa xuất hiện hàng loạt để nêu lên sự thay đổi khách quan của mùa màng, năm tháng, chứ không phải để nêu lên tính thống nhất của con người với ngoại giới. Trong Hán phú, chúng tồn tại hàng loạt bên cạnh nhau chỉ để nêu lên cái hoa lệ của trời đất, chứ ở bản thân nó, thì hải đường cũng không có giá trị gì hơn hoa lan. Trong thơ Đường thì khác. Trong thơ Đường, *chim* bao giờ cũng là *điểu, hoa* bao giờ cũng là *hoa*. Chỉ khi nào sự vật có một chức năng ngữ nghĩa khác, mà chỉ có bản thân nó mới nói lên được thì lúc đó mới xuất hiện con hoàng oanh hay con anh vũ, hoa lan hay hoa cúc. Chẳng hạn người cung nữ trong "Cung từ" của Chu Khánh Dư nói:

*Hàm tình dục thuyết cung trung sự,*
*Anh vũ tiền đầu bất cám ngôn.*

(Cảm thấy mối tình canh cánh bên lòng, muốn nói chuyện trong cung, nhưng thấy con vẹt ở trước mắt nên không dám nói)

Trong trường hợp này không thể thay con vẹt bằng bất kỳ con chim nào khác, vì con vẹt có tật nhại lại tiếng người. Trong trường hợp này, nếu thay *anh vũ* bằng chữ *điểu*, thì câu thơ sẽ trở thành không có nghĩa. Ngôn ngữ thơ Đường đạt đến cái mức đơn giản kỳ lạ: thêm là thừa, bớt là hỏng.

**8.** Cái đẹp của thơ Đường như vậy không phải là ở hình tượng. Chỉ riêng cái vốn chữ quá nghèo nàn ấy đã là một trở lực không thể vượt qua rồi. Người ta thường nói thơ Đường

hay nhờ nhạc điệu hay ở âm điệu. Thực ra âm điệu thơ Đường hết sức nghèo nàn. Âm điệu một bài thơ hay ở chỗ nào? Theo kinh nghiệm làm thơ cho biết, thì âm điệu của bài thơ hay là ở chỗ, bằng hiện tượng âm thanh có thể gợi lên một hình ảnh của hiện thực. Nhưng thơ Đường hoàn toàn không làm điều đó. Âm điệu của nó hoàn toàn không bắt chước gì hiện thực hết. Cái quy tắc vận luật trứ danh của nó chỉ là để vừa đủ cho bài thơ nghe được, không phải bài văn xuôi. Còn nếu không kể nội dung thì bài "Thăng Long thành hoài cổ" cũng chỉ như bài "Tau ở nhà tau, tau nhớ mi" mà thôi. Đã thế, thơ Đường còn loại bỏ mọi từ láy âm thì cái gọi là âm thanh réo rắt của thơ Đường làm gì có nữa?

Thế nhưng tại sao đọc thơ Đường vẫn cứ nghe hay, nghe réo rắt làm vậy? Cái âm thanh réo rắt ấy là xuất phát từ sự khám phá hiện thực. Một khi hiện thực được khám phá một cách mới mẻ thì cái âm thanh tẻ nhạt nhất cũng sẽ bị hoán cải mà trở thành réo rắt nhất.

Ngôn ngữ thơ Đường là ngôn ngữ gì? Chúng tôi đã nói, nó là ngôn ngữ của ý niệm. Cần phải nói thêm, đó là một ngôn ngữ đặc biệt mới xuất hiện ở đời Đường. Chúng tôi xin giới thiệu hai chữ có thể xem là tiêu biểu cho thứ ngôn ngữ này. Đó là chữ *sắc* và chữ *không*. Trong ngôn ngữ của bất cứ nước nào chúng ta cũng bắt gặp những từ chỉ màu sắc như xanh, đỏ, vàng, trắng. Nhưng thơ Đường lại có một màu đặc biệt mà người ta gọi là *sắc*. Trong thơ Châu Âu, đố ai tìm thấy một màu gì tương đương với màu cây *(thụ sắc)*, màu núi

*(sơn sắc)*, màu rừng *(lâm sắc)*... Không hiểu các họa sĩ có hình dung sắc cây, sắc núi, sắc mây là cái gì không, chỉ biết những màu ấy là những màu chủ chốt của thơ Đường. Ở VIỆT NAM, MÀU DA CAM LÀ MỘT MÀU CÓ THỰC, NHƯNG TRONG THƠ ĐƯỜNG MÀU DƯƠNG LIỄU LÀ MỘT MÀU NỘI TÂM. Đó là cái màu ly biệt. Hễ nói đến nó là nói đến ly biệt, lại có cái màu thu *(thu sắc)*, màu xuân *(xuân sắc)* màu quan tái *(quan tái sắc)*. v. v... Tại sao có *xuân sắc, thu sắc* mà không thấy có *hạ sắc, đông sắc?* Chữ *sắc* này xuất hiện bao giờ với cái nghĩa như vậy? Tôi chỉ biết trong văn học Trung Quốc từ đời Hán trở về trước không có chữ *sắc* với cái nghĩa triết lý như vậy. *Sắc* đây mang cái nghĩa chắc chắn là của kinh Phật và thực tế là chỉ sự tồn tại. *Xuân sắc* không phải là cái sắc xuân mà là sự tồn tại của mùa xuân. Và những chữ *thu sắc, sơn sắc* cũng đều thế cả. Lại có một chữ hầu như không tài nào dịch được ở trong thơ Đường đó là chữ *không*. *Không du du* nghĩa là gì? *Không tự lưu* nghĩa là gì? Những bản dịch của ta thường dịch *không* là nhởn nhơ, bỗng dưng v. v... nhưng theo tôi thì không ổn. Chữ *không* này cũng là một thuật ngữ triết học, *không* là vĩnh viễn, *không du du* là muôn đời trôi lơ lửng, không tự lưu là muôn đời vẫn chảy. Chữ *không* này với nghĩa triết học như vậy cũng không phải là sản phẩm của ngôn ngữ Hán từ đời Hán về trước. Đó là một từ mới, thể hiện một cách chiếm hữu về hiện thực chỉ xuất hiện ở thời Đường.

**9.** Nếu chúng tôi chứng minh tính chất cấu trúc của vốn từ thơ Đường bằng những thực từ đơn thuần mà thôi thì

người ta có thể cho chúng tôi đã gò ép và có thể cho rằng đây chỉ mới là phong cách chưa phải là cấu trúc nghệ thuật. Tôi xin chứng minh tính phong bế của hệ thống hư từ thơ Đường và ở đây theo tôi là cái điều khu biệt giữa thơ Đường đời Đường với thơ Đường các đời sau, nhất là thời Tống. Trong cổ văn khó lòng tìm thấy những chữ nào xuất hiện nhiều hơn là những chữ *chi, hồ, giả, dã*. Chỉ cần giở bất kỳ trang cổ văn nào chúng ta cũng thấy nhan nhản những *chi* những *hồ* những *giả*, những *dã*. Nó tiêu biểu đến nỗi người ta gọi cổ văn Trung Quốc là *chi, hồ, giả, dã*. Ấy thế mà lạ lùng thay bốn cái chữ không thể tránh được trong cổ văn này, bốn cái chữ làm bá chủ trong Kinh Thi, trong Nhạc phủ, trong Phú ấy lại gần như hoàn toàn vắng mặt trong thơ Đường. Trong 185 bài thơ Đường của cuốn "Thơ Đường" (tập I) chỉ có một chữ *dã* đó là trong bài của Vương Xương Linh:

*Tá vấn bạch đầu ông,*
*Thùy vân ký thế dã?*

*(Nhắn hỏi ông đầu bạc,*
*Buông câu đã mấy đời?)*

Chữ *chi* với nghĩa là *của* không bao giờ xuất hiện. Nó chỉ xuất hiện ba lần với nghĩa nhấn mạnh, chữ *giả* không bao giờ xuất hiện với tính cách hư từ mà chỉ xuất hiện với tính cách một yếu tố để cấu tạo từ kép (*hành giả* - người đi, *lập thân giả*: người lập thân). Chữ *hĩ* (vậy) chỉ xuất hiện một lần mà lần này lại là đầu đề của một bài hát, đó là bài "Tự quân chi xuất hĩ" cho nên không thể gọi là một trợ từ được. Còn

tất cả mọi trợ từ như *phù cái kỳ tắc*, v. v... đều bị gạt bỏ thẳng tay.

Phải chăng đó chỉ là một phong cách, chỉ biểu hiện ở những cá nhân nhất định? Theo chúng tôi nghĩ, đây là đặc điểm mới của một thể thơ trong một thời đại. Cũng những nhà thơ ấy, khi họ làm thơ theo lối nhạc phủ cũ là lập tức dùng ngay hệ trợ từ của nhạc phủ tức là những *chi* những *giả, dã*. Nhưng chỉ cần ông ta bước sang lĩnh vực những thể loại mới của thơ Đường là hệ trợ từ này biến mất. Như vậy, không phải là đặc điểm của cá nhân. Lý Bạch chẳng hạn, chỉ cần viết theo kiểu Nhạc phủ trong bài "Tương tiến tửu" là nói ngay:

*Quân bất kiến hoàng hà chi thủy thiên thượng lai.*

(Anh thấy không nước sông Hoàng Hà từ trên trời đổ xuống)

Và lập tức có chữ *chi*, một chữ rất ky trong thơ Đường. Điều này cho thấy ngôn ngữ của thể loại thơ Đường hình thành vào khoảng thế kỷ thứ 7 là một hệ thống kín, hễ vi phạm một chút là giá trị nghệ thuật mất ngay.

**10.** Nhưng tại sao thơ Đường lại gạt bỏ cái hệ hư từ này? Chúng ta trở lại luận điểm xuất phát. Vì thơ Đường nhằm nêu lên tính đồng nhất của những hiện tượng mà giác quan cho là mâu thuẫn nhau, và cái tính đồng nhất ấy phải là một tính đồng nhất có ngay từ đầu chứ không phải là do nhân cách hóa, ẩn dụ, so sánh, do mọi sự suy luận mà có, cho nên nó gạt bỏ thẳng tay mọi biện pháp suy luận, mỗi từ mang

màu sắc của sự chứng minh. Do đó, cái hệ thống hư từ *chi, hồ, giả, dã, phù, tắc, cái*... tóm lại toàn bộ hệ thống hư từ để chứng minh đều bị loại trừ hết. Tại sao thế? Bởi vì tính đồng nhất ở đây, như thơ Đường quan niệm, là một tính đồng nhất trực tiếp, tiên nghiệm, không cần và thậm chí không được phép chứng minh. Nó khác ở thơ Tống hay ở thơ Châu Âu. Thơ Đường tránh chứng minh, vì hễ đã chứng minh tức là sự vật đã ở ngoài con người rồi. Người đọc phải tự mình suy luận ra tính đồng nhất, chứ người làm thơ không được phép suy luận hộ. Cái hay và cái khó trong thơ Đường chính là ở đó.

**11.** Một khi đã gạt bỏ cái hệ thống hư từ có tác dụng chia tách sự vật, tất nhiên thơ Đường sẽ chọn một hệ thống đối lập nhằm đồng nhất hóa sự vật. Vì bài này chỉ để phục vụ bạn đọc Việt Nam, chứ không phải để phục vụ bạn đọc chuyên môn về Hán ngữ cổ cho nên ở đây chúng tôi chỉ nói sơ qua về hệ thống hư từ mà không phân tích từng yếu tố một.

Vì mục đích của thơ Đường là nêu lên tính đồng nhất, cho nên tất cả những hư từ nào có tác dụng giới thiệu sự đồng nhất đều được sử dụng. Đó là hệ *tương, dự, cộng*, có nghĩa đại khái là cùng nhau. Để nhấn mạnh tính thống nhất của cái đơn nhất với tổng thể, người ta dùng hệ *nhất, độc, cô*. Để nêu bật tính vĩnh viễn vủa cái tồn tại này, người ta dùng hai chữ *vô không*. Các bạn hãy giở bất kỳ bài thơ Đường nào ra, các bạn sẽ thấy nhan nhản những *nhất, độc, cô, tương, dự, cộng, vô, không* dùng một cách thừa thãi, thậm chí vô

ích đối với một người chưa nắm được cái bí quyết thành công của thơ Đường. Chúng tôi nói như vậy không phải để khoe mình là hiểu thơ Đường, mà là để biện hộ cho ông Đỗ Phủ tội nghiệp trước những nhà nho sính chữ cứ chê bai ông trong các quyển bình chú thơ Đường, cứ chê ông đã có *dự,* sao lại có *cộng*, đã có *nhất,* sao lại có *cô*? Nếu chê trách chi ly như vậy thì làm gì có nghệ thuật làm thơ, dịch thơ nữa? Làm thơ hay dịch thơ là một sự lựa chọn. Đã chọn cái thống nhất thì cái thống nhất phải tràn trề đến mức hoa cả mắt. Đã chọn cái khu biệt thì cái khu biệt phải cặn kẽ, chi li đến mức độ khó chịu. Có thế mới có nghệ thuật. Nghệ thuật không bao giờ là một sự trung dung cả. Nếu dịch thơ mà chỉ cốt dịch sao cho đủ tất cả các khía cạnh, tất cả các chữ thì bài thơ chết trước khi dịch xong. Phải có một sự lựa chọn táo bạo. Có cái bỏ và có cái thêm. Cái quan trọng là ở toàn thể, chứ không phải sự đúng đắn ở từng chi tiết.

Các bạn hãy đưa một bộ thơ Đường cho một người tìm bất cứ câu nào anh ta thích. Tôi cam đoan trong những câu ấy khó lòng thiếu những chữ *bất, độc, cô, tương, dự, cộng, vô, không.* Giỏi thơ Đường là giỏi sử dụng hệ hư từ này, chứ không phải giỏi điển tích, giỏi đối chọi. Những câu *không du du, nhất phiến nguyệt, đăng cô chu, tương cố bất tương kiến* vào rất sâu trong lòng những người nào đã một lần đọc thơ Đường không phải là không có lý do.

**12.** Bây giờ chúng tôi muốn nói đến cái then chốt của mọi then chốt trong thơ Đường: tính cân đối của nó. Thông

thường người ta quen nhìn câu đối, và tính cân đối trong thơ Đường chỉ như là một vấn đề thuần túy hình thức. Nhưng hình thức có cái nội dung của hình thức, chứ không làm gì có cái hình thức trống không. Nội dung của hình thức cân đối trong thơ Đường ở đâu, đó chính là đối tượng khảo sát của ngôn ngữ học. Trong bài này chúng tôi không thể nói đến lịch sử câu đối ở Trung Quốc. Chúng tôi đã có một bài khác bàn đến vấn đề này. Ở đây chúng tôi chỉ xin bạn đọc chấp nhận cho rằng câu đối, cụ thể câu đối thơ, là một sản phẩm lịch sử phải đến đời Đường mới hình thành trọn vẹn. Văn học Trung Quốc thời Tiên Tần chỉ có sự cân đối, mà biểu hiện rõ nhất là trong Đạo đức kinh, chứ chưa có câu đối thực sự. Câu đối phú hình thành từ đời Hán, nhưng câu đối thơ là do một nhu cầu nội tâm, không có ở đầu đời Hán. Cái nhu cầu thấy mình thống nhất với ngoại giới đòi hỏi một sự thể hiện nghệ thuật mà nếu không có nó thì không thể nào bộc lộ được. Một so sánh nhỏ với tục ngữ sẽ cho ta thấy rõ. Tục ngữ Việt Nam mà ai cũng phải thừa nhận là một hệ suy luận rất chặt chẽ cũng không có những từ chỉ suy luận. Thế sao tục ngữ vẫn cứ dạy chúng ta suy luận được, vẫn là cái kho kinh nghiệm vô giá biểu hiện sự suy nghĩ của chúng ta? Chính hình thức cân đối dưới dạng này hay dạng khác đã đảm bảo cho tục ngữ làm được việc đó. Nếu xét về khía cạnh thao tác thì chỉ có tục ngữ Việt Nam có đến trình độ triệt để như vậy. Qua bản thân sự đối lập người ta sẽ tức khắc rút ra được kết luận suy lý. *Khôn nhà dại chợ; Ngồi mát ăn bát vàng* đó

là sự suy luận theo lối tương phản. *Ăn vóc học hay, Đi một đoạn đàng học một sàng khôn*, đó là lối suy luận theo luật nhân quả. *Tay làm hàm nhai; Vắng chủ nhà gà vọc niêu tôm*, đó là lối suy luận theo điều kiện v. v... Thơ Đường không dùng hệ thống suy luận mà vẫn thúc đẩy người ta suy luận chính là vì thế. Cố nhiên thơ Đường không loại trừ mọi chữ có tính chất suy luận. Nó chỉ gạt bỏ những chữ suy luận quá lộ liễu như những chữ đã nói trên, còn nó vẫn sử dụng những từ suy luận kín đáo như *huống, vị, do,* nhưng các từ này phải được trình bày kín đáo. Thí dụ:

*Tứ hải vô nhàn điền*
*Nông dân do ngã tử.*

(Cổ phong - Lý Thân)

(Bốn biển không ruộng hoang, nông dân còn chết đói)

*Đông gia đầu bạch song nữ nhi,*
*Vị giác khiêu văn giá bất đắc.*

(Chức phụ từ - Nguyên Chẩn)

(Hai cô đầu bạc xóm đông,
Thêu hoa đẹp thế lấy chồng ai cho)

Hay:

*Trúc bạch giai đống tử*
*Huống bi vô y dân.*

(Thôn cư khổ hàn - Bạch Cư Dị)

(Bách, tùng chết rét cả rồi,
Nhân dân không áo lại đòi sống sao?)

Những chữ *do, huống, vị* ở đây, cũng như những chữ *yên, hà, khởi* ở nhiều bài khác không phải là những công cụ lạnh lùng của lý luận khách quan, mà là những biểu hiện nội tâm nhấn mạnh thái độ của nhà thơ trước sự thống nhất của những mâu thuẫn gay gắt. Chữ *thị* mà người ta tưởng chừng như là một chữ không thể thiếu được trong ngôn ngữ thì trong thơ Đường chỉ xuất hiện lác đác, chữ *như* cũng vậy. Đặc biệt trong thơ Đường Việt Nam, không kể trong thơ Nguyễn Bỉnh Khiêm là người theo thơ Tống triệt để nhất, chữ này xuất hiện hết sức ít. Theo tôi, đây là một sự vắng mặt có ý nghĩa, do tính cấu trúc của thể thơ quyết định. Bởi vì chỉ cần rời bỏ thể loại này bước sang ca trù chẳng hạn là chữ này xuất hiện nhan nhản:

*Ôi nhân sinh là thế ấy, như bóng đèn, như mây nổi, như gió thổi, như chiêm bao...*
*Tài tử với giai nhân là nợ sẵn.*

**13.** Chúng tôi không dám đi sâu vào hình thức cân đối, bởi vì chúng tôi đã có những bài nói đến hình thức này. Ở đây chỉ nói đến điều then chốt. Không phải hễ cân đối là nêu lên được tính thống nhất của những mặt đối lập, không phải cứ cân đối là bắt người ta suy luận. Hình thức cân đối không ở đâu nhiều bằng phú Lục Triều, nhưng càng cân đối bao nhiêu thì sự vật lại càng tan vụn ra bấy nhiêu. Cũng không phải tất cả các nhà thơ Đường đều đạt được cái hay của thơ Đường. Gần đây chúng tôi có đọc toàn bộ thơ Hàn Dũ, một nhà thơ đã từng được ca ngợi là trác việt. Thú thực,

chúng tôi đã thất vọng. Đây là phú có vần, chứ không phải là thơ. Muốn tạo nên được tính thống nhất của những vật giác quan cho là mâu thuẫn, cần phải nắm được cái đồng nhất ấy ngay trong bản chất, chứ không phải nắm ở từ ngữ. Nó lại kỵ lối dùng chữ lòe loẹt khoe khoang. Vì vậy cho nên thơ của Thất tử đời Minh đó là chữ đúc lại để làm thơ, thơ của Vương Ngư Dương, Viên Mai, đó là thơ kiểu cách, tủn mủn. Ở những người này quả thực có tài, có học, có thủ pháp, nhưng không nắm được cái bản chất của thơ Đường.

**14.** Những điều nói trên đây khiến chúng tôi hy vọng rằng nói chuyện thơ Đường không phải là nói một điều đã cũ, đã lỗi thời, đối với thời đại mới. Phải chăng thơ Đường trong chừng mực hạn chế của nó, đã khám phá được một khía cạnh rất căn bản, không những đối với thi ca của thời đại mình, mà cả đối với thi ca của nhiều thời đại và của nhiều dân tộc? Nếu quả thực như vậy, thì việc *ôn cũ* này có thể góp phần vào cái công việc thời sự cấp bách hiện nay là việc *biết mới* vậy.

# Phụ lục

**1.** Một anh bạn của tôi -anh Nguyễn Từ Chi - có thắc mắc về điểm tại sao trong điêu khắc và hội họa Trung Quốc trước Đường, hình ảnh lại rậm rịt, dầy đặc, không có chỗ cho cái trống không dầy đặc (Le vide plein) mà ta thấy sau này. Theo tôi, đây là một thứ đẳng cấu đồng hình (isomorphisme) giữa hội họa và thi ca. Cái trống không nghệ thuật lọt vào Trung Quốc lúc nào? Tư duy Trung Quốc tiêu biểu bởi tính tự mãn, tính toàn vẹn của nó, như ta thấy trong Ngũ kinh, Bách gia chư tử, không có chỗ đứng cho cái trống không nghệ thuật. Cái này là gốc Phật giáo, con đẻ của một sự hoài nghi tột độ vào cái hữu hình, vào cái thế giới văn hóa do con người tạo ra đã len vào tư tưởng Trung Quốc, sau khi khoác một cái áo Trung Quốc đầy màu sắc Lão Trang. Dẫu sao đây vẫn là một giả thuyết đòi hỏi được khảo nghiệm, không chỉ về mặt ngôn ngữ học, mà cả về mặt triết học và khảo cổ học nữa.

**2.** Một điều hết sức tiêu biểu là cách làm thơ Đường theo những sách dạy làm thơ Trung Quốc vẫn dạy. Nếu như thơ Đường không phải là một cấu trúc toàn vẹn trước khi có bất kỳ câu thơ nào trên giấy, thì sẽ không thể nào có cái lối làm

thơ kỳ quặc như thế này. Người ta dạy cho chúng ta muốn làm thơ Đường cho hay, bất kể bát cú hay tứ tuyệt, trước hết phải làm câu cuối cho thực hay. Câu cuối quyết định cả toàn bài. Như thế là bài thơ Đường bắt đầu bằng câu cuối chứ không phải bằng câu đầu như chúng ta vẫn tưởng. Câu cuối là câu quyết định cả toàn bài. Có hai câu cuối, câu đầu hay rồi mới làm những câu không đối. Còn những câu đối nhau thì không cần phải để công phu vào cho lắm, tự nó sẽ cân đối. Nói theo giọng ngôn ngữ học hiện đại, thì bài thơ Đường là một cấu trúc. Mà đã là một cấu trúc, thì cái toàn bộ cũng có mặt cùng một lúc với yếu tố. Do đó cái câu cuối là câu quy định toàn bộ phải có trước trong óc tác giả. Có câu 8 rồi có câu 1. Có câu 2 rồi có câu 7. Sau đó những vế đối nhau 3 - 4, 5 - 6, tự nó sẽ thành cân đối do áp lực của hệ thống. Đó là lối làm thơ không có trước đây, cũng không thể có ở Châu Âu.

Sở dĩ như vậy là vì một khi đã tìm ra cái thống nhất ở những hiện tượng mà giác quan cho là mâu thuẫn, thì phải tìm ra kết luận trước khi làm thơ. Câu 1, cốt mở đầu cách nhìn để đi đến tính thống nhất là một câu khổ công, bởi vì không có cách mở đầu thích hợp thì không thể có tính thống nhất được. Cái vẻ gắn bó thống nhất mà ta có được khi đọc bài thơ là do cấu trúc gây nên chứ không phải do yếu tố. Lúc làm thì làm từng câu rời nhau.

**3.** Điều cuối cùng, nếu tôi nói ra chắc chắn sẽ bị nhiều người chê trách. Thơ cổ Việt Nam theo hình thức Đường luật

có thực là thơ Đường chính gốc hay không? Theo tôi khảo sát thì nó gần thơ Tống hơn là gần thơ Đường. Kết luận này làm tôi khó chịu, nhưng đã là người nghiên cứu, tôi đành phải chấp nhận những kết quả mình tìm ra dù nó không làm mình thích. Điều còn làm tôi khó hiểu hơn là cái tứ thơ Đường lại bắt gặp ở một số nhà thơ mới trong khi những người này đã Âu hóa cách diễn đạt của mình. Thâm Tâm trong "Tống biệt hành", Huy Cận trong "Tràng giang" lại có sắc thái Đường thi hơn các nhà nho. Chính những kết luận này làm tôi thắc mắc. Nhưng người nghiên cứu đành phải chấp nhận những kết quả đạt được dù nó trái ngược với ý mình.

# Mẹo dịch thơ chữ Hán ra chữ Việt

1. Ngôn ngữ học hiện đại khi nghiên cứu ngôn ngữ một cách tĩnh, tức là không phải trong sự diễn biến lịch sử của nó, thì tìm những quan hệ ngôn ngữ có tính chất mã, bằng một ngôn ngữ chỉ những người trong ngành mới hiểu được. Trong bài này, tôi sẽ nói bằng ngôn ngữ quen thuộc để nêu lên những quan hệ về mã cần thiết cho người dịch thơ chữ Hán ra tiếng Việt. Những quan hệ này, người dịch thường không nhìn thấy vì anh ta bị hút vào công tác thực tiễn. Trước mắt anh ta là một bài thơ, với những ý, những chữ, những vần, những niêm luật và anh ta lại phải chuyển nó ra thành một bài thơ cũng có những ý và những chữ có nghĩa như vậy, đồng thời lại phải có vần có điệu v. v... Công việc này phức tạp và vất vả quá làm cho anh ta không tài nào nghĩ đến cơ chế của công việc của mình. Anh ta dịch theo kinh nghiệm dịch và kinh nghiệm làm thơ của mình, trong lúc đó anh ta không có thì giờ để chú ý đến mối quan hệ về mã ở trong thể loại thơ chữ Hán và thể loại thơ chữ Việt mà anh ta chọn.

Xét theo quan điểm ngôn ngữ học thì dịch là chuyển một cái mã của tiếng nước ngoài sang tiếng nước mình, ở đây là cái mã của tiếng Hán sang cái mã của tiếng Việt, hai cái mã này đều khách quan, chỉ cần quên sự chuyển hóa này thì câu văn sẽ không Việt Nam ngay. Điều này áp dụng cho văn xuôi là hiển nhiên và mọi người dễ chấp nhận. Nhưng dịch thơ chữ Hán sang thơ Việt lại còn phức tạp hơn. Bên cạnh cái mã ngôn ngữ lại còn cái mã siêu ngôn ngữ, một mã nghệ thuật, biểu hiện bằng thể loại, bằng vần điệu, niêm luật của tiếng Hán. Chúng ta phải chọn một mã siêu ngôn ngữ bằng tiếng Việt để chuyển cho thích hợp, vì nếu chuyển sai thì dù người dịch có tài giỏi đến đâu, kinh nghiệm dịch lão luyện đến đâu, nhất định bài dịch thơ sẽ không hay, tuy có thể đúng từng chữ một, từng câu một, thậm chí từng vần, từng chi tiết một. Chắc có bạn sẽ hỏi tôi: Có cái mã nghệ thuật ư? Làm gì có. Anh cho tôi một thí dụ xem. Xin có ngay. Tôi xin nói đến cái mã nghệ thuật của thể thơ song thất lục bát để làm câu chuyện mở đầu cho bài này.

2. Xin liệt kê một số bài thơ song thất lục bát nổi tiếng Việt Nam. Chúng ta đều biết những bài "Chinh Phụ Ngâm", "Ai tư vãn", "Văn chiêu hồn", "Cung oán ngâm", "Tự tình khúc", "Thu dạ lữ hoài ngâm", "Tỳ bà hành", "Bần nữ thán", "Khóc Dương Khuê", "Chức cẩm hồi văn"... có bài người Việt sáng tác, có bài dịch. Nội dung của chúng rất khác nhau, nhưng chúng đều có những điểm chung sau đây. Thứ nhất đó là những bài trữ tình, tâm sự, tức là không phải những

bài miêu tả, tự sự, đối thoại. Tác giả kể lại một thể nghiệm của bản thân hay của nội tậm một người khác. Vấn đề chủ đạo ở đây là một câu chuyện nội tâm. Thứ hai là câu chuyện đi từ hiện tại đến quá khứ, người viết nhớ lại câu chuyện đã qua để phục hồi lại trong suy nghĩ mà so sánh với hiện tại, đó là một sự đối chiếu giữa hiện tại và quá khứ. Đây không phải là kể chuyện xưa đơn thuần, mà kể lại những chuyện xưa của chính bản thân để đối lập với hiện tại. Thứ ba, tác giả ngồi một mình, cô độc chứ không phải ở trong tình trạng thù tạc. Tác giả đóng vai vị lữ khách tạm dừng lại trên bước đường đời của mình để suy nghĩ về quãng đường đã qua. Thứ tư, tác giả khát khao đòi hỏi một cái gì đó, thường thường cái đó ở trong quá khứ, tìm kiếm một hạnh phúc, đó là một bài ca ước mơ hạnh phúc, chứ không phải là một bài ca để ca ngợi ai. Các bạn đều có thể xác nhận những kết quả của tôi đã nêu lên. Bốn điểm này là khách quan, là một nội dung thông báo siêu ngôn ngữ làm thành một cái mã khi dùng đến thể thơ này. Chính vì không theo tính khách quan của cái mã của thơ cho nên có những bài thơ viết về đề tài hiện tại đơn thuần, tự sự đơn thuần, về việc ca ngợi đơn thuần hay chê bai đơn thuần, về chuyện công việc đơn thuần, về một hiện trạng tĩnh ở một thời gian duy nhất thì không nên dùng thể này để dịch. Chính vì vậy, khi cái mã nghệ thuật của một bài thơ chữ Hán mà trong nội dung của nó ta thấy có nội dung này thì các dịch giả ngày xưa thường chọn thể song thất lục bát để dịch. Bản "Chinh phụ ngâm" là xuất phát từ thể nhạc phủ, bản "Tỳ bà hành" chẳng hạn là xuất phát từ thể thất

ngôn trường thiên. Tôi biết có những ông bạn của tôi không chấp nhận cách nhìn này và có ý định dịch lại theo đúng thể trong nguyên tác. Cho phép tôi thắc mắc: Nguyễn Khuyến chắc chữ Hán không thua ông bạn, và trình độ am hiểu thơ Việt cũng thế. Thế tại sao sau khi viết một bài thơ chữ Hán theo thể ngũ ngôn là bài "Khóc Dương Khuê", cũng chính tác giả lại dịch ra tiếng Việt, nhưng không phải bằng ngũ ngôn, mà bằng song thất lục bát? Nếu các bạn còn không tin, thì thử tìm xem trong thơ cổ có bài thơ ngũ ngôn nào dài mà hay không.

**3.** Thơ ngũ ngôn Trung Quốc có một truyền thống lâu dài và hết sức nổi tiếng với Khuất Nguyên, Đào Tiềm đời Đường. Nó có một nội dung rất phong phú, dùng để tự sự hay bộc lộ tình cảm đều rất đắc thể. Còn thơ ngũ ngôn Việt Nam trước Pháp thuộc chưa có dung lượng ấy. Trong hát dặm, nó chưa phải là thơ trau chuốt. Sau này do ảnh hưởng thơ Pháp nó chuyển mình, thay đổi. Với Nguyễn Nhược Pháp, nó trở thành thơ ngũ ngôn tự sự, nhưng đồng thời lại là một thứ ngũ ngôn mới, gồm từng khổ bốn câu, đọc nghe rất hấp dẫn và thân mật. Sau đó do ảnh hưởng của phái tượng trưng, cụ thể của Verlaine, nó mới chuyển thành ca khúc nội tâm. Sự chuyển hóa về nội dung này chứa đựng đồng thời cả một sự chuyển hóa về hình thức. Không tin bạn hãy nhìn xem những bài thơ ngũ ngôn thành công của Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử... thì sẽ thấy bài thơ được bố trí theo kiểu ca khúc. Nó chia thành từng khổ 4 câu, trong đó có nhiều từ

điệp láy đi láy lại từ khổ này tới khổ khác. Chuyện này không phải tự nhiên mà có. Câu chuyện như sau: Trong tâm thức Việt Nam trước khi tiếp xúc với thơ Hán vẫn có một thi pháp riêng lấy vần lưng làm yếu tố chủ đạo, nhưng chưa có vần đuôi. Đây là một hiện tượng chung của thơ Đông Nam Á mà ta thấy không chỉ ở Việt Nam, mà còn thấy ở người Tày, người Thái, người Khmer, người Miến Điện, người Thái Lan, người Lào và các tộc người ở Tây Nguyên, người Chàm... Thể thơ lục bát với vần lưng như Việt Nam đã bắt gặp ở người Chàm... Tôi sẽ trình bày một bài về chuyện này để các bạn yên tâm. Khi tiếp xúc với văn hóa Hán, trong đó chỉ có vần đuôi, Việt Nam có thêm một cách hiệp vần thứ hai, nhưng trong tâm thức Việt Nam cái vần đuôi này không có địa vị như vần đuôi ở Trung Quốc. Tại sao? Bởi vì trong tâm thức Trung Quốc, vần đuôi là bá chủ duy nhất, không có đối thủ, còn trong tâm thức Việt Nam, vần đuôi tuy có đấy nhưng nó tồn tại bên cạnh một đối thủ rất hùng mạnh là vần lưng. Vần lưng này dù không biểu hiện ra trong thơ, nhưng nó vẫn tồn tại ngay trong khi người Việt Nam làm thơ vần đuôi kiểu Trung Quốc. Còn trong trường hợp một thể loại dùng cả vần lưng lẫn vần đuôi như thể song thất lục bát thì ngay cả cái vần đuôi ở đây cũng bị Đông Nam Á hóa, bởi vần lưng rồi không còn là vần đuôi Trung Quốc nữa. Đây là một biểu hiện của sự vượt gộp trong thi ca, tiêu biểu cho sự vượt gộp thường được nhắc đến trong văn hóa học mà nhiều người gọi là tiếp biến văn hóa (acculturation). Rồi sự tiếp xúc với thơ tượng

trưng Pháp làm cho trong đầu óc của những nhà thơ quen với thơ Pháp có một sự tiếp biến mới mà họ không hề có ý thức. Đọc một bài thơ của Verlaine, họ bắt buộc phải say mê, vì đây là một ngôn ngữ rất phù hợp với tâm hồn họ nhưng chưa có cách diễn đạt. Cuối cùng, họ đã đi đến cách diễn đạt mới. Rồi cách diễn đạt này nhập vào tâm thức của những thế hệ mới dù họ không hề nghĩ đến cái gốc là thơ tượng trưng Pháp, nhưng họ đã có những mô hình rất đạt nên họ vẫn làm thơ ngũ ngôn kiểu mới hết sức thành công, chẳng phải khó khăn gì, trong khi trước đó một thế kỷ con người giỏi nhất về thơ ca Việt Nam cũng không làm được. Nhưng thơ Âu châu là thơ Âu châu, thơ Việt Nam là thơ Việt Nam. Tự thân hình thức thơ Âu châu mang một nội dung khác, cho nên cho đến nay chưa có một bài thơ dịch của Pháp có thể thành công nếu sử dụng các thể thơ quen thuộc như lục bát, song thất lục bát, thất ngôn, ngũ ngôn trường thiên. Thơ Âu châu chỉ có thể diễn đạt bằng một hình thức ít nhiều đã thực hiện sự tiếp biến bởi vì "chúng ta sẽ không bao giờ tìm lại được tâm hồn chúng ta chiều nay", như người ta thường nói.

**4.** Trong mẹo dịch thơ, điều cần tránh là sử dụng một hình thức có nội dung hẹp để thể hiện một hình thức nước ngoài có nội dung rộng hơn. Trái lại, cần phải sử dụng một hình thức có nội dung rộng hơn để thể hiện một hình thức nước ngoài có nội dung hẹp hơn. Nếu ta sử dụng hình thức song thất lục bát đồng thời chuyển nó thành thơ trường thiên, tức là không để cho hình thức chia thành khổ 4 câu một trở

thành chủ đạo, điều này tôi đã nói đến trong khi phân tích thơ song thất lục bát kêu gọi vào giai đoạn 1900 - 1920, thì khả năng của song thất lục bát sẽ mở rộng, vừa miêu tả nội tâm được lại vừa tự sự tốt. Mặt khác, dại gì dùng một thể thơ khó làm để dịch? Thể song thất lục bát có nhiều ưu điểm về mặt hiệp vần. Câu thất của nó có thể có vần lưng ở chữ thứ 3 hay thứ 5, câu bát của nó có thể hiệp vần ở chữ thứ 4 hay thứ 6. Những điều này đã nói đến khi nói về nội dung của thể song thất lục bát. Dịch thơ cũng như đánh giặc. Câu chuyện là phải thắng. Để thắng, cách duy nhất là dùng cái mạnh của mình để chọi với cái yếu của người ta. Mình dùng cái yếu của mình để chọi với cái mạnh của người ta thì chưa đánh đã thua rồi.

**5.** Tôi thấy không cần nói đến cái mã của thơ Đường, bởi vì đã nói đầy đủ khi phân tích cái hay của thơ Đường. Tôi xin tìm cách sử dụng ngôn ngữ học để lý giải cách làm của cha ông ta, bởi vì tôi biết có những dịch giả chê cách làm ấy. Tôi sống về nghề dịch, cho nên thường nghe những người chê cách dịch "Chinh phụ ngâm" là không đúng với nguyên tác, cách dịch "Tỳ bà hành" sai nhiều chỗ. Thí dụ câu đầu của nguyên tác "Tỳ bà hành" là *Phong diệp, địch hoa thu sắt sắt* theo họ là sai nhiều chỗ. Thí dụ *thu sắt sắt* không phải là *lau lách đìu hiu* mà là *Thu hiu hắt*. Cũng vậy, *địch hoa* không phải là lau lách, còn *phong diệp* thì quên dịch. Xét theo kiểu này thì riêng trong bài thơ dịch hay nhất xưa nay đã phạm 4 lỗi. Chưa hết. Trong nguyên tác không có *quạnh*, không

có *hơi thu*, không có *lau lách*. Tôi không dám chê các dịch giả ấy, chỉ xin trình bày nỗi lòng của cha tôi và các bác của tôi, những người đã học chữ Hán đến bạc đầu, đã đỗ tiến sĩ, phó bảng và có một sự đào luyện về thơ Việt không thua kém các dịch giả chút nào. Trước những lời phê bình như thế, cha tôi chỉ bảo tôi: "Ngày xưa, không ai nói như thế".

**6.** Vậy ngày xưa người ta nói như thế nào? Tôi học dịch thơ Đường với cha tôi. Cha tôi hết sức phục cách dịch thơ Trung Quốc của Phạm Đình Toái mà cha tôi không bao giờ gọi đến tên, chỉ nói là cụ Thương Trường, tác giả bộ "Việt Nam quốc sử diễn ca". Dưới đây, tôi chỉ dùng phương pháp ngôn ngữ học để lý giải cách dịch này, bởi vì nếu trình bày theo kiểu cha tôi nói thì bạn đọc không quen với chữ Hán không sao hiểu nổi.

Theo cách dịch này thì dịch thơ ky nhất là bám lấy từng chữ để dịch cho thật đúng. Trước khi dịch phải thuộc lòng bài thơ. Rồi ngẫm nghĩ xem cái then chốt của bài thơ tạo nên cái hay của nó là nằm ở câu nào, chữ nào. Chớ có dịch theo lối chiều dọc tức là hết câu thứ nhất đến câu thứ hai và v. v... Câu thứ nhất không bao giờ là câu quyết định. Thầy tôi đã giở toàn bộ tập "Đường thi tam bách thủ" để chứng minh rằng câu thứ nhất thường là tầm thường, thậm chí dở. Nhưng chỉ có những người không hiểu thơ Đường mới chê bai. Những người này có khi chính là những nhà bình thơ Đường ở Trung Quốc. Thí dụ câu dưới đây của Đỗ Phủ đã bị chê là không thành văn:

*Phượng Hoàng đài thượng phượng hoàng du*

(Trên đài Phượng Hoàng con phượng hoàng bay)

Hay câu dưới đây trong bài thơ nổi tiếng của Trương Kế:

*Nguyệt lạc, ô đề, sương mãn thiên*

(Trăng lặn, quạ kêu, sương đầy trời)

Câu thứ nhất nếu xét riêng ra thì rất dở. Chỉ trong một câu 7 chữ đã có 4 chữ dành cho phượng hoàng rồi. Câu thứ hai tả một cảnh tối tăm, chẳng có một chút gì là thi vị. Nhưng có cái dở cố ý để nêu bật cái hay phi thường. Không có cái dở cố ý ấy thì cái hay phi thường không thể lộ ra được. Trong thư pháp, người ta gọi nó là mẹo "phản lão hoàn đồng". Nếu trong một loạt chữ, chữ nào cũng tốt như nhau thì ta sẽ có cái đẹp máy móc, trơ. Để xóa mất cảm giác này, một tay đại bút sẽ cố tình viết một chữ xấu đi, lúc đó cái tổng thể mới đẹp. Nó cũng như là chuyện Tây Thi nhăn mặt vậy. Câu thứ nhất của Đỗ Phủ là cố tình non để nêu câu thứ hai thực sự bất tử:

*Phượng khứ, đài không, giang tự lưu*

(Phượng đã ra đi, đài trơ trọi, con sông tự trôi một mình)

Cũng vậy, cái cảnh u ám chẳng có gì nên thơ trong câu đầu của Trương Kế là để khẳng định vai trò giải thoát chúng sinh của đạo Phật trong câu 4:

*Dạ bán chung thanh đáo khách thuyền.*

(Nửa đêm tiếng chuông - chùa Hàn Sơn - đến thuyền khách)

Nếu không có câu đầu có vẻ tầm thường như vậy thì bài thơ chỉ nói được cái tịch mịch của ban đêm. một thi tứ bình thường, chứ không nói được điều tác giả muốn nói là sức giác ngộ của đạo Phật. Nếu cứ dịch theo thứ tự, thì sẽ thành công ở câu thơ tối để bỏ mất cái làm thành thi vị của một bài thơ xưa nay bất tử.

Chúng tôi đã nói trong bài "Cái hay của thơ Đường", then chốt của bài thơ Đường là nằm ở câu cuối. Vậy chỉ khi nào dịch được câu cuối thực vừa ý lúc đó mới nghĩ đến việc dịch các câu khác. Còn câu chuyện bằng trắc, thể thơ nào là do câu cuối quyết định. Ta phải đi từ tổng thể đến yếu tố chứ không thể làm ngược được.

Cha tôi có kể lại một giai thoại về cụ Thương Trường. Khi dịch bài từ nổi tiếng của Đào Uyên Minh "Quy khứ lai từ" ra song thất lục bát, trong nguyên tác có 4 chữ *tùng cúc do tồn* (tùng cúc hãy còn) thôi, cụ đã dịch thành một câu 8 chữ:

*Cúc tùng vài cụm lơ thơ hãy còn*

Rồi đắc ý về câu dịch của mình, cụ bảo con:

- Con ơi con, con rót cho cha một chén rượu. Cha dịch được câu này hay quá.

Bởi vì trong óc của Đào Tiềm, không phải là *tùng cúc hãy còn* mà cái khí phách của mình bấy lâu thoi thóp nhưng vẫn chưa mất hẳn, cho nên nói "lơ thơ hãy còn".

**7.** Tôi xin lỗi các bạn nếu như trong cách nói có chỗ nào đó không hiện đại, thiên về việc bảo vệ truyền thống cũ. Tôi chủ trương vượt gộp, không chủ trương phá tức là xây. Hy vọng các bạn chấp nhận cho rằng, ngay trong lĩnh vực dịch thơ, những đóng góp của ngôn ngữ học cũng không phải là vô ích.

# Phong cách thơ của Nguyễn Bỉnh Khiêm

Trong bài này chúng tôi muốn trình bày một số đặc điểm làm thành phong cách thơ nôm của Nguyễn Bỉnh Khiêm. Tài liệu chúng tôi dựa vào là quyển "Thơ văn Nguyễn Bỉnh Khiêm" của nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1983, do Đinh Gia Khánh chủ biên và người biên soạn thơ nôm là Hồ Như Sơn. Tập này giới thiệu 161 bài thơ nôm của Nguyễn Bỉnh Khiêm, và như chúng ta biết, đây là tuyển tập thơ nôm đầy đủ nhất về tác giả. Để cho công việc nhanh gọn, chúng tôi chấp nhận giả thuyết việc phiên âm là đúng, và không đi vào khảo chứng văn bản. Vả lại việc khảo chứng dù cho có thể thay đổi một vài chữ của văn bản, nhưng vẫn không thay đổi được những kết luận về phong cách vì phong cách là dựa trên những quan hệ về ngôn ngữ. Cho phép tôi bày tỏ ở đây lòng biết ơn của một người làm ngôn ngữ học với nhà xuất bản và tập thể biên soạn.

**1.** Chúng ta biết ngôn ngữ là một hệ tín hiệu. Sở dĩ hệ tín hiệu này, ngoài việc thông báo được cái nội dung được

biểu đạt, còn thể hiện được cảm xúc, đặc biệt là cảm xúc thẩm mỹ, là vì ở đây người ta có thể thực hiện được mọi kiểu lựa chọn về từ, trật tự các từ, số chữ, vần, nhịp, thể loại khác nhau, cho phép ta biết được một bài thơ nào đó là của tác giả hay không phải là của tác giả, đồng thời xác lập được sự cống hiến của tác giả vào văn học Việt Nam. Do đó, chúng tôi sẽ chỉ nói đến các kiểu lựa chọn của tác giả và thử nêu lên xem các kiểu lựa chọn ấy tiêu biểu cho tác giả như thế nào về mặt lịch sử bởi vì phong cách trước hết là một hiện tượng lịch sử.

Có sự lựa chọn là vì có đối tượng mà mình phải phục vụ, phải thỏa mãn. Khi nhà văn viết để kiếm sống, thì đối tượng ấy là công chúng độc giả mua sách, đồng thời là thị hiếu của công chúng ấy. Thị hiếu này thay đổi luôn, nên nếu nhà văn không chịu thích nghi với công chúng thì sẽ nhanh chóng bị vượt qua. Do đó khi văn học là hàng hóa, có hiện tượng phong cách thay đổi rất nhanh và khá đột ngột. Theo dõi văn học từ Tản Đà đến 1945, ta thấy hiện tượng này rất rõ. Vào thời quân chủ, văn học không phải là hàng hóa, nhưng công chúng văn học vẫn tồn tại. Tùy theo chỗ tác giả chọn công chúng văn học, phong cách bắt buộc phải có sự thay đổi. Nhưng tình trạng chung là văn học có thị hiếu tương đối bền vững. Nó khác nhau là vì thành phần công chúng thưởng thức khác nhau, nhưng trong từng thành phần một thì sự ham thích vẫn khá ổn định. Nếu công chúng này là vua chúa, triều đình thì hình thức của nó là rất chặt chẽ, trang trọng, trong

đó yếu tố tán dương thường là chủ đạo. Nếu công chúng này là bạn bè thù tạc thì thơ văn dễ mang tính khuôn sáo của sinh hoạt văn học các nho sĩ, đồng thời điểm thêm tính chất tâm sự của một tâm trạng riêng. Nếu công chúng là bình dân, thương nhân, thì thơ văn sẽ thiên về phê phán mặt trái của xã hội để khẳng định tính chân thực của đạo đức nhân dân. Do đó, muốn nghiên cứu phong cách cho duy vật, trước tiên phải tìm xem công chúng mà tác giả chọn là công chúng nào. Bỏ công chúng độc giả, sự nghiên cứu văn học sẽ thành hình thức.

Vậy công chúng độc giả mà Nguyễn Bỉnh Khiêm chọn để viết các bài thơ nôm là ai? Trong số 161 bài thơ nôm ta có được thì đã có 144 bài không có tên. Còn những bài còn lại đều là những lời khuyên về đạo đức, như khuyên chồng đối với vợ, răn người có lòng tham. Tuyệt nhiên không có một bài nào để nói với một độc giả cá biệt. Hiện tượng này đã bắt gặp ở Nguyễn Trãi: toàn là thơ vô đề. Thơ vô đề ở Việt Nam khác thơ vô đề ở Trung Quốc. Ở Trung Quốc, nếu là thơ vô đề thì phần lớn là thơ tình gửi cho một bạn tình. Ở đây chưa thấy tình hình này mà xuất phát từ một quan niệm riêng, tôi còn thấy ở thế hệ cha tôi và các bác của tôi, sáng tác chữ Hán là để nói với trí thức quen biết mình trực tiếp. Tất cả 67 bài đều có đề mục rõ ràng. Chỉ nhìn qua đề mục đã có 13 bài nhắc đến tên đất (quán Trung Tân, cửa biển Kim Hải, châu Văn Bàn...), 4 bài nhắc đến những người bạn cụ thể (Hoành Trung Hầu, Văn Đạt...), 11 bài nhắc đến những

công việc cụ thể với địa điểm cụ thể (Ngụ hứng, Tự thuật, Xuân mới năm Ất Sửu...), 4 bài nói đến thời thế loạn lạc thời Lê - Mạc. Trong thơ nôm trái lại, khó căn cứ vào nội dung để đoán định tác giả, trong đó phần lớn là những bài vịnh vật: quả dừa, cái mõ, cây khoai... Các nhà nho Việt Nam khác các nhà thơ Trung Quốc ở chỗ họ cùng sống một lúc hai nền văn hóa. Thơ chữ Hán để đóng vai một bầy tôi của nước, còn thơ nôm là để đóng vai một người dân của làng. Chúng ta có một hiện tượng rất thú vị, giúp ta hiểu tâm trạng các cha ông ta về sự phân tầng của hai nền văn hóa trong lòng nhà nho Việt Nam, điều này lại càng tiêu biểu, vì nhà nho ấy là một ông trạng nguyên.

**2.** Trước hết, nói đến Nguyễn Bỉnh Khiêm với tư cách con người làm tôi. Điều này chỉ tìm thấy trong thơ chữ Hán và hình như đây là quy luật chung của mọi nhà thơ ngày trước.

Dĩ nhiên, dù là thơ chữ nôm hay thơ chữ Hán, vẫn có cái nét chung. Tất cả đều là những bài thơ đạo lý để khẳng định một thái độ sống. Đối với người Việt Nam, hạnh phúc anh ta tìm là ngay trong cuộc sống hôm nay, ngay trong quan hệ giữa người với người. Nguyễn Bỉnh Khiêm rất muốn làm cho đất nước thái bình, nhưng thời đại không cho phép ông thực hiện cái mơ ước ấy. Khi ông bắt đầu nghĩ đến việc đi thi để ra làm quan thì nhà Lê đã thối nát đến cực độ với Lê Uy Mục mà nhân dân gọi là "vua quỷ". Khi Mạc Đăng Dung cướp ngôi nhà Lê, dĩ nhiên ông không thể tán thành, bèn rút

lui về dạy học, theo tấm gương quen thuộc của vị thầy là Khổng tử. Mãi đến năm 45 tuổi ông mới đi thi và đỗ trạng nguyên. Ông đi thi chẳng phải vì công danh, phú quý mà thực tế vào những năm đầu đời Mạc, có sự yên ổn, no đủ, "cơm trắng dầy nồi, gà chẳng buồn ăn", khác hẳn tình trạng dưới triều ông vua lợn và ông vua quỷ. Ông muốn ra giúp đời. Nhưng vừa ra làm quan đã thấy ngay nhà Mạc lại đi theo vết xe đổ của nhà Lê. Bọn gian thần đã lũng đoạn triều đình. Con người mà sau này nổi tiếng là nhà ẩn sĩ đã làm một việc táo bạo chết như chơi, điều khẳng định dứt khoát ông không phải là con người Lão, Trang. Ông dâng sớ xin chém 17 tên lộng thần. Việc làm của Chu Văn An đời Trần. Nếu một người khác có hành động bảng bổ này thì chắc chắn là chết. Ông đã không chết mà được về hưu và được trọng đãi. Ông sống suốt đời được nhà Mạc trọng, họ Trịnh, họ Nguyễn kính nể, chẳng ai dám xúc phạm. Vào thế kỷ này, trong nội chiến giữa ba tập đoàn Mạc, Trịnh, Nguyễn chỉ có một người được hưởng cái cương vị ấy thôi là Tuyết giang phu tử. Không những thế, suốt một ngàn năm quân chủ cũng chỉ có một người như thế. Đây là một đặc điểm cần phải nắm để hiểu văn hóa xưa. Đặc điểm của một nước theo Nho giáo là trọng văn hóa - xưa gọi là tư văn - hơn chức tước, địa vị trong triều đình và sức mạnh quân sự. Người tiêu biểu cho tư văn là các bậc đại nho của thời đại. Người ấy đứng về phía nào là triều đại được sự chấp thuận của nhân dân. Nhà Mạc càng cần điều đó nhất, vì nó không thể có công đánh giặc ngoại xâm như nhà tiền Lê, nhà

Lý, nhà Trần, nhà Lê. Cho nên với bất cứ giá nào nó cũng phải tranh thủ cho được Nguyễn Bỉnh Khiêm. Động cơ có thể khác nhau, nhưng cách làm không khỏi giống nhau: nhà Lê đối với Nguyễn Trãi, nhà Nguyễn Tây Sơn đối với La Sơn phu tử đều phải có thái độ biệt nhãn. Còn các nhà nho luôn luôn giữ một khoảng cách, phục vụ tích cực hay lẩn tránh phú quý tùy theo thái độ của triều đình đối với người dân công xã. Kết quả có một Nguyễn Bỉnh Khiêm không những không bao giờ nghèo khổ cả mà lại là nhà thơ có cuộc sống đầy đủ nhất trừ hai ông hoàng thi sĩ thế kỷ XIX, được hưởng một số ruộng lộc điền thừa để sống, có kẻ hầu, người hạ. Cái nghèo, cuộc sống đạm bạc mà ông ca ngợi trong thơ, do đó không phải là điều ông phải chịu đựng mà chính là điều ông cố tình tìm để khỏi bị giàu sang làm hư hỏng. Cái nhàn mà ông ca ngợi cũng không phải tự nó đến. Nhà Mạc không ngu dại gì mà buông ông ra. Còn nắm được ông thì còn giữ được một phần uy tín. Cho nên, ngoài 67 tuổi đầu ông còn phải theo nhà Mạc đi hành quân. 67 tuổi rồi ông còn phải vâng lệnh vua Mạc dụ Nguyễn Quyện là học trò mình bỏ Lê - Trịnh về với nhà Mạc. Uy tín cuối cùng của nhà Mạc là ở cụ già lánh đời này. Rồi dân gian biến cụ thành một vị tiên tri, biết trước chuyện 500 năm sau này.

Vì không thể tìm trong cái cuộc sống thực tế hết sức dễ dãi, đã an bài sẵn, lời giải đáp cho những băn khoăn, ray rứt của nội tâm để sống thống nhất chung thủy với lý tưởng của mình, ông đã tìm ở thơ một lời cứu vớt.

**3.** Một người chân thành như Nguyễn Bỉnh Khiêm không thể không nhìn thấy mình là một ông quan được triều đình tôn trọng, một vương triều chưa có công lao gì trong việc giải phóng đất nước, mà mở đầu cho nội chiến, cho cảnh nồi da xáo thịt, làm nhân dân đau khổ và trước sau gì cũng sụp đổ. Ta tìm ở đâu tiếng nói của đạo nghĩa, một chút an ủi tấm lòng khắc khoải này?

Nhà thơ như mọi người Phương đông, tìm cái đó ở thiên nhiên. Bài thơ "Ngụ hứng" dưới đây là tiêu biểu cho cái nhìn của ông:

*Bán y thôn thị bán nhân hương*
*Trung hữu trì viên nhất mẫu cường*
*Am quán trường nhàn xuân bất lão,*
*Giang san nhập họa bút sinh hương.*
*Thanh lưu tá hưởng cầm thanh nhuận,*
*Cố mộc lưu âm khách mộng lương.*
*Thắng hỷ tư văn thiên vị táng,*
*Chí kim hạnh đắc bộc thu dương.*

Nghĩa là:

Nửa dựa chợ quê, nửa dựa làng,
Trong có ao vườn hơn một mẫu.
Nơi am quán rỗi rãi mùa xuân không già,
Núi sông nhập vào bức vẽ bút sinh hương thơm.
Ta mượn dòng nước trong làm tiếng đàn dịu,
Cây già giữ lại bóng khiến giấc mộng của khách đẹp.
Rất mừng trời chưa làm mất cái văn hóa này.
Đến nay còn được phơi trong nắng thu.

**4.** Xin tạm lấy bài này làm mẫu để xét phong cách thơ chữ Hán của Nguyễn Bỉnh Khiêm trong mối quan hệ với thơ nôm của chính ông.

4.1. Khác thơ nôm chỉ theo Đường luật về cơ bản, trái lại có nhiều thay đổi về số chữ, có những câu 6 chữ, như ở bài 3:

*Giàu ba bữa, khó hai niêu,*

nhịp thông thường 4 - 3 xen lẫn với nhịp 3 - 4, như bài 42:

*Mặt trời vàng, còn in bóng thỏ,*
*Dầu non bạc đã chật cây chim.*

Thơ chữ Hán của ông cực kỳ nghiêm chỉnh, đúng Đường luật. Đây là tình hình chung của mọi nhà thơ Việt Nam. Thơ chữ Hán là thơ của nước ngoài, một sai sót nhỏ cũng đủ gây tai tiếng, trái lại thơ nôm là thơ của mình, mình có quyền tự do thêm bớt.

4.2. Các từ trừ tên riêng, đều đơn tiết và dễ hiểu. Điển cố thu gọn vào phạm vi khoa cử. Một ông trạng nguyên không bận tâm vào việc "đúc chữ", dùng chữ cho bóng bẩy, tân kỳ. Ông dùng chữ theo nghĩa đen, thông dụng.

4.3. Cảnh là cảnh có thực. Đây là nơi ở của tác giả: Gần chợ, gần làng, trên một mẫu vườn, có ao. Am đây là am Bạch Vân, quán đây là quán Trung Tân. Nguyễn Bỉnh Khiêm ở ẩn như mọi nhà nho ở ẩn: Về làng, dạy học, vui với cuộc sống của dân làng, về với cội nguồn công xã. Đối với người Việt Nam xưa, đây là cuộc sống người ta thèm muốn, nhưng tác

giả nhắc đến nó một cách thờ ơ. Nguyễn Bỉnh Khiêm không có điều kiện để than thở về cái nghèo, cái khổ, cảnh lênh đênh, cuộc sống bấp bênh, lo âu như nhiều nhà thơ khác. Đời ông thực tế là bình thản. Danh vọng, chức tước, của cải, sống lâu, mạnh khỏe, ông thực không thiếu thứ gì. Nhưng ông không thấy nguồn vui ở đấy. Ông tự tạo cho mình một thú vui riêng: gảy đàn, vẽ tranh. Ông không có lý do để than thở về cuộc đời mình như các nhà thơ sau ông hai thế kỷ. Cho nên thơ ông man mác một nỗi buồn khó tả trong cái cảnh lẽ ra phải vui.

4.4. Một con người sống với hoài bão cứu đời, cứu dân, trong cái cảnh sung túc bắt buộc phải tìm một sự an ủi. Đó là đạo lý làm người. Thơ đạo lý nói chung là nhạt, ý vị của nó không nằm ở trong câu, trong chữ, mà ở cái nguyên lý bao quát nhân sinh và vũ trụ. Đối với một nước theo Nho giáo thì chỉ có hai nguyên lý: Một là giữ lấy nhân cách trong mọi trường hợp, tin vào cái văn hóa tiền nhân để lại. Hai là thấu triệt tính thống nhất của nhân sinh và vũ trụ. Cả hai nguyên lý này đều có trong thơ Nguyễn Bỉnh Khiêm, nhưng được phân bố khác nhau.

**5.** Lý tưởng nhà nho chân chính là lo trước sướng sau. Trong thơ chữ Hán và thơ nôm đều nói đến lý tưởng này. Thí dụ trong bài "Tự thuật":

*Lão lai vị ngại tiên ưu chí,*
*Đắc táng, cùng thông, khởi ngã ưu?*

(Cái già đến, chưa hết cái chí lo trước thiên hạ
Chuyện được hay mất, cùng khốn hay hanh thông đâu phải chuyện ta lo?)

Nhưng trong thơ chữ Hán thì cái chí cứu đời biểu hiện rõ hơn, còn trong thơ nôm thì chủ yếu là vui với phận mình. Tất cả các chữ dùng đều là những chữ có sẵn trong kinh điển và trong tục ngữ dân gian. Trong óc ông trạng nguyên, hai nguồn gốc ấy giá trị ngang nhau.

**6.** Khi đọc thơ nôm, tôi rất băn khoăn về điểm tại sao không thấy bóng dáng lý học đời Tống. Trái lại, trong thơ chữ Hán ảnh hưởng lý học là rõ ràng:

*Sinh sinh dục thức thiên cơ diệu,*
*Nhân thử hàn mai nghiệm nhất dương.*

(Muốn biết cơ trời huyền diệu muôn vật sinh ra,
Hãy nhìn hoa mai nở lúc rét thì biết một khí dương đã sinh ra)

Có đoạn giống như kinh chú giải của Tống nho về Kinh dịch, như đoạn mở đầu bài "Cảm hứng":

*Thái cực sơ triệu phân.*
*Tam tài định quyết vị.*
*Khinh thanh thướng vi thiên*
*Trọng trọc há vi hạ*

(Thái cực mới tạo lập đã phân chia,
Tam tài đã xác định xong địa vị của mình,
Nhẹ và trong bốc lên là trời,
Nặng và đục lắng xuống là đất.)

**7.** Cũng vậy, trong thơ nôm ta chỉ bắt gặp một ẩn sĩ. Còn trong thơ chữ Hán ta còn bắt gặp cái chí hướng của một bầy tôi lo nước, khoan dân. Nhưng Nguyễn Bỉnh Khiêm không có cách nào rời khỏi chỗ đứng là bầy tôi nhà Mạc cho nên không khỏi gượng gạo. Thí dụ bài "Qua sông Hữu giang":

*Thiên tâm như bất dung gian nguỵ,*
*Ưng vị vương sư phất trợ kỳ.*

(Lòng trời nếu chẳng dung tha cho kẻ gian nguỵ
Hãy một phen giúp đỡ cho lá cờ nhà vua)

Câu chuyện như vậy là còn chờ ở lòng trời, và lòng trời còn xét ai gian và nguỵ.

Hay trong bài "Hộ giá miền Tây qua châu Lục yên" cảm khoái họa vần của Lê Độ Bá

*Ngô tào nhược hữu trù biên sách*
*Ưng vị ngô quân nhất phạm nhan.*

(Bọn chúng ta nếu có kế hoạch lo lắng về bờ cõi,
Hãy vì vua ta mà mạnh dạn can ngăn)

Câu này cho thấy chính tác giả cũng chưa có kế hoạch gì vì sự tham gia là miễn cưỡng.

Ngay trong những bài mạt sát bọn tham quan ô lại, đục khoét nhân dân như "Ghét chuột, Thương cảnh loạn ly" cũng khác thơ đời sau vì nó không nói cụ thể ra ai là tham quan, ai gây ra cảnh loạn ly.

Địa vị của Nguyễn Bỉnh Khiêm khiến cho ông trở thành vị thầy bất đắc dĩ của thời đại. Cho nên thơ ông phảng phất

một nỗi buồn khó tả, tình trạng bất lực của con người trước ngoại cảnh. Nhưng cái phần sâu lắng của tâm hồn lại chủ yếu biểu lộ ở thơ chữ Hán. Đây là hiện tượng ở những con người đã tiếp nhận văn hóa Hán rất sâu.

**8.** Để giới thiệu phong cách thơ nôm của Nguyễn Bỉnh Khiêm làm thành một hệ thống những kiểu lựa chọn hết sức đặc biệt, chúng tôi sẽ chọn một bài và phân tích phong cách bài này. Các bạn sẽ thấy phong cách này sẽ lặp lại trong các bài. Bài này chưa có ai ngờ vực không phải là của Nguyễn Bỉnh Khiêm. Đó là bài số 3.

*Giàu ba bữa, khó hai niêu,*
*Yên phận là hơn hết mọi điều.*
*Khát, uống chè mai, hơi ngọt ngọt.*
*Sốt, kề hiên nguyệt, gió hiu hiu.*
*Giang sơn tam bức là tranh vẽ,*
*Phong cảnh tư mùa, ấy gấm thêu,*
*Thong thả, hôm, khuya nằm, sớm thức*
*Muôn vàn đã đội đức trời Nghiêu.*

Chúng tôi mạn phép chấm câu lại theo cách chấm câu của các cụ xưa, bởi vì chấm câu cho đúng đã là bắt đầu giải mã rồi. Rồi tôi đi vào nội dung của từng kiểu lựa chọn, bởi vì sự lựa chọn trong nghệ thuật là có lý do. Người viết đòi hỏi một kiểu thông báo riêng mà chúng ta chỉ nắm được thực sự sau khi quen với kiểu lựa chọn này.

**9.** Sự lựa chọn đầu tiên là về thể loại. Đây là kiểu bát cú Đường luật, tuy có câu đầu là 6 chữ, chứ không phải 7

chữ. Tác giả đã chọn thể loại này bởi vì thể bát cú Đường luật là thích hợp nhất để thể hiện một nguyên lý bất biến xuyên qua cái vạn biến ở hiện tượng bên ngoài. Bốn câu đối nhau ở giữa giữ thế cân bằng hết sức ổn định cho bài thơ. Các niêm và luật tạo nên một thể cố định về hình thức, thích hợp với việc thể hiện cái chân lý bất biến mà nhà thơ muốn khẳng định. Cái chân lý ấy thay đổi tùy theo nhà thơ. Nó là sự thống nhất giữa tạo vật với con người ở thời Thịnh Đường, là nỗi u hoài về quá khứ ở Thanh quan, là cái hợp lý của yêu cầu thể xác ở Hồ Xuân Hương, là cái giả dối của cuộc sống quan lại ở Nguyễn Công Trứ, là cái nhố nhăng của xã hội ở Tú Xương... Còn cái nét bất biến xuyên suốt 161 bài thơ nôm của Nguyễn Bỉnh Khiêm là: Con người phải bảo vệ lấy phẩm giá, nhân cách mình. Con người phải chủ động tự cứu lấy mình. Bài học Tuyết Giang phu tử để lại cho chúng ta là: Trong hoàn cảnh không thể kinh bang tế thế, cứu dân, cứu nước thì phải lo cứu lấy lương tâm của mình, không để cho ngoại cảnh làm mình sa ngã. Chuyện kinh bang tế thế là chuyện chỉ dành cho những bậc hào kiệt, trong những hoàn cảnh khá đặc biệt. Nhưng chuyện giữ vững nhân cách mình là chuyện của mọi người. Chính vì vậy những bài thơ vô đề của ông là nói với mọi người, ngay cả với chúng ta hôm nay.

Thơ Nguyễn Bỉnh Khiêm không phải là thơ triết lý kiểu Trung Quốc. Thơ triết lý kiểu Trung Quốc, như ta thấy của Thiệu Ung và các triết gia đời Tống, tách con người ra khỏi làng mạc, đặt anh ta đối diện với tạo hóa; thơ triết lý Lão

Trang, kéo con người ra khỏi xã hội, bắt anh ta quay lưng với thế cuộc, thổi phồng anh ta như một thần linh. Trong thơ họ Nguyễn không có cái yếu tố phóng đại, huênh hoang, khinh miệt thế tục của thơ triết lý Trung Hoa. Ông vẫn là một cụ già bình thường trong công xã, bình dị, mộc mạc, chẳng biết khoe khoang, chẳng có dấu vết gì của một ông trạng nguyên.

Thứ hai, bài thơ ông chỉ có thể là vô đề vì không thể nào cấp bất cứ đề mục gì cho nó, nhất là vì khó lòng phân biệt một bài này với một bài khác trong tác phẩm. Đặc điểm này là hết sức tiêu biểu cho nghệ thuật của ông. Thông thường mà nói, một bài thơ thường được tổ chức rất chặt, khó lòng lấy một câu ở bài thơ này để đưa vào một bài thơ khác. Nghệ thuật của Nguyễn Bỉnh Khiêm lại khác. Ông có một thứ nghệ thuật hiện đại đến mức đọc ông bỗng nhiên tôi nhớ đến nữ điêu khắc Điềm Phùng Thị. Ông có một số mô típ cứ lặp đi lặp lại, chắp khúc vào nhau tạo nên toàn bộ tác phẩm. Đi con đường ấy tất nhiên từng bài một rất khó khu biệt, nhưng phong cách nhà thơ với tính cách cá nhân lại hết sức nổi bật.

**10.** Để nêu bật đặc điểm này, chúng tôi phân tích từng môtíp của bài 3 và nêu số lượng thống kê đã tiến hành trong số 80 bài đầu của tuyển tập, tức là trên một nửa số bài.

Câu 1: *Giàu ba bữa, khó hai niêu*. Đó là môtíp sự khác nhau giữa giàu và nghèo thực không ghê gớm gì, người ta phải vui với cái nghèo, lặp lại trong 24 câu.

Câu 2: *Yên phận thì hơn hết mọi điều.* Đó là môtíp con người hãy bằng lòng với số phận mình, lặp lại trong 36 câu.

Câu 3 - 4: *Khát, uống chè mai, hơi ngọt ngọt;*
*Sốt, kề hiên nguyệt, gió hiu hiu.*

Chữ *hơi* ở đây là mùi vị, chữ *sốt* ở đây nghĩa là nóng bức. Hiện nay ở Trung Bộ vẫn còn nói như vậy. Hai câu này ca ngợi cái thú của một cuộc sống giản dị. Chè mai, là chè nấu với gỗ hồng mai.

Câu 5 - 6 *Giang sơn tám bức là tranh vẽ;*
*Phong cảnh tư mùa, ấy gấm thêu.*

Đây là môtíp vui với thiên nhiên, lặp lại trong 59 câu. Thiên nhiên này hết sức giản dị. Tranh vẽ là tám hướng của núi sông. Gấm thêu là phong cảnh nông thôn. Cái đẹp ấy ở ngay trước mắt ta, chẳng phải mất công tìm kiếm.

Câu 7: *Thong thả, hôm, khuya nằm, sớm thức*

Đây là môtíp ca ngợi sự thong thả ung dung, nhưng nó hết sức bình thường. Suốt ngày (hôm) chẳng có chuyện gì phải bận tâm, đến khuya thì nằm ngủ, đến sáng thì thức dậy.

Câu 8: *Muôn vàn đã đội đức trời Nghiêu.*

Đây là môtíp khẳng định mình gắn bó với chính trị, chịu ơn vua. Một quan niệm không thể nào có trong triết lý ở ẩn của Trung Quốc.

Bố cục một bài thơ của ông là như thế. Các môtíp xen vào nhau.

**11.** Nếu ta thêm vài môtíp nữa cùng với tần số xuất hiện của chúng thì tư tưởng Nguyễn Bỉnh Khiêm được giải mã rất rõ ràng. Con người phải am hiểu lẽ thịnh suy, thăng giáng, tiến hóa của tạo vật (54), để qua đó tiến hành xuất hay xử cho hợp với mệnh trời (26). Là một người dân, tôi hiểu bổn phận đối với nước (19), nhưng trong tình hình hiện tại, khi cái xấu đã thắng, thói đời đen bạc thống trị hoàn toàn (51), dù muốn bảo vệ đạo lý cương thường cũng không thể được. Con đường duy nhất còn lại là: từ bỏ danh lợi (57), để bảo vệ lấy phẩm giá của mình (15), vui với đạo thánh hiền (24), giữ vững lẽ phải của nhân dân làng xóm (29). Phải bằng lòng với cái nghèo (24), tránh tranh đua để giữ tấm lòng thanh thản (32), tìm cái thú ở thiên nhiên (59), an hưởng phận mình (36).

Nguyễn Bỉnh Khiêm không cấp cho ta một bố cục chặt chẽ bởi vì đối tượng - độc giả không phải là một cá nhân cụ thể mà ông phải thuyết phục. Đối tượng ấy là toàn bộ hậu thế, người ông tâm sự. Ông không rên la than khóc cũng không tự thổi phồng. Chỉ có những nghệ sĩ tầm thường mới đóng kịch với hậu thế. Con đường duy nhất để đến với trái tim đời sau là giản dị và chân thành. Nguyễn Bỉnh Khiêm là nhà thơ giản dị nhất, chân thành nhất, bởi vì thơ ông không phải là nơi trổ tài nghệ thuật, mà là nơi gặp gỡ của những tâm hồn.

**12.** Để phục vụ một nhiệm vụ như vậy, hình thức phải hết sức đạm bạc, câu thơ không nói với giác quan mà nói với

cảm nghĩ, nhịp thơ phải rất chậm để người ta suy nghĩ, mọi trang trí phải vứt bỏ để nhường chỗ cho sự giản dị, bởi vì lối đóng kịch là sự cản trở cho sự gặp nhau của những tâm hồn. Kết quả, phong cách của ông độc đáo đến mức khó lòng có người thứ hai đạt được. Kết quả có một khúc xạ. Hình thức thơ Đường luật bị phá vỡ.

12.1. Ông cần phải biến cái hình thức vay mượn ấy thành một hình thức thuần túy Việt Nam. Ông đưa câu 6 chữ vào: *Giàu ba bữa, khó hai niêu*. Điều này không phải sáng tạo của ông, nó là cách làm chung của người Việt Nam trước đấy.

12.2. Hai là đưa những chữ của tư duy suy lý vào như *là, thì*, những chữ này rất hiếm trong thơ Đường cũng như trong thơ Việt Nam thế kỷ XVIII, XIX.

*Yên phận thì hơn hết mọi điều,*
*Giang sơn tám bức là tranh vẽ.*

Thơ Đường rất kỵ lối chứng minh, bằng suy lý. Nguyễn Bỉnh Khiêm chứng minh. Về điểm chứng minh, thơ ông gần thơ Tống. Nhưng ông không chứng minh cái lý của Tống Nho. Ông chứng minh chân lý của ca dao, tục ngữ Việt Nam. Những kết luận ông rút ra: *vị chè, hơi gió, tranh vẽ, gấm thêu*, đều là theo cách nhìn của bà con lối xóm. Hạnh phúc trong cuộc sống nông thôn hôm nay là điều bà con chung quanh ông vẫn hưởng, nhưng ông là nhà trí thức cho nên trí tuệ hóa cách thưởng thức ấy để đối lập với thói cầu kỳ của những kẻ xa hoa đi tìm tranh vẽ với gấm vóc. Không cần phải nói,

bình dân không vươn lên cái nhìn ấy vì nó quá trí tuệ, nhưng cần phải trí tuệ hóa nó để chống lại cách nhìn của thế tục.

12.3. Ba là nhịp thơ của ông hết sức chậm. Tôi chưa tìm thấy một nhà thơ nào có nhịp thơ chậm như ông. Tại sao lại phải đưa vào thơ một nhịp thơ chậm đến quái đản như vậy? Bởi vì có câu thơ của con mắt để chạy theo giác quan, theo cái bên ngoài, và có câu thơ của tâm sự, để nói với sở nghiệm của con người.

**13.** Ta thử khảo sát các thao tác của ông để làm câu thơ chậm lại, đồng thời đây cũng là một thí nghiệm để vượt gộp (dépasser) thơ Đường, tức là tiếp nhận những ưu điểm của nó, chứ không phải phủ định đơn thuần, đồng thời để khẳng định một nội dung mới.

13.1. Rút bớt chữ, câu 7 chữ trở thành 6 chữ. Nếu ta giả thiết thời gian đọc thơ là như nhau, thì khi số chữ giảm đi, chắc chắn thời gian dành cho mỗi chữ sẽ dài hơn.

13.2. Câu thơ sẽ chủ đạo gồm những từ đơn tiết, trừ một vài từ Hán - Việt bắt buộc và một vài từ láy âm cho đỡ đơn điệu.

13.3. Câu thơ cắt ra nhiều nhịp chứ không phải chỉ một nhịp sau chữ thứ tư như trong thơ Đường. Thông thường nhịp càng nhiều, thì thời gian nghỉ càng nhiều và nhịp thơ vì vậy càng chậm:

*Khát, / uống chè mai, / hơi / ngọt ngọt.*
*Sốt, / kề hiên nguyệt, / gió / hiu hiu.*
*... Thong thả:/ hôm / khuya nằm / sớm thức.*

Lối cắt mạch này không xuất phát từ thơ Đường mà từ tục ngữ Việt Nam. Trong tục ngữ Việt Nam *"Ăn vóc học hay"* có bốn nhịp, phải tách từng chữ ra thành bốn nhịp với nghĩa: Nếu *ăn* thì *vóc* người lớn lên, nếu *học* thì sẽ *biết* được sự việc. Cũng vậy, câu cuối phải giải thích là: Ta thực thong thả làm sao, ngày ngày cứ theo tự nhiên, lúc khuya thì nằm ngủ, sáng đến là thức dậy. Điều này chứng minh dù cho họ Nguyễn có đỗ trạng nguyên, nghệ thuật của ông vẫn là một sự vượt bỏ thơ Đường Trung Quốc bằng cách tiếp nhận những thành tựu của văn học dân gian. Những điều nói trên là phổ biến cho mọi bài thơ nôm. Như vậy cái tư liệu tối thiểu (corpus) mà tôi sử dụng là đủ để chứng minh phong cách của ông.

Thơ của Phu tử lạt và không có màu sắc, gần như không có vận động. Thế mà bài thơ đọc không quên được đối với ai đi tìm sự gặp gỡ ở tâm hồn. Ai chạy theo cái đẹp ở từ ngữ, âm thanh, vận động, màu sắc, ngôn ngữ bóng bẩy, đa nghĩa... tức là mọi cái thế tục vẫn xem là then chốt của nghệ thuật thì sẽ không gặp được Phu tử. Nhưng những ai muốn tìm trong thơ một sự gạn lọc tâm hồn để có thêm sức mạnh chống đối lại những cám dỗ vật chất đang đe dọa nền văn hóa Việt Nam thì sẽ xem Phu tử thuộc loại thi gia vĩ đại nhất của loài người. Có những lúc sự im lặng là yếu tố số một của âm nhạc.

Có loại thơ ngó vẻ không có gì là kỹ thuật cả nhưng chỉ có nó mới kéo được ta ra khỏi cái thế giới đầy tuyên truyền, quảng cáo, nhốn nháo những la lối đòi hỏi thỏa mãn các dục vọng thấp hèn, bất chấp đến đồng loại, lúc đó thơ của Phu tử chính là nơi trú ẩn của một tâm hồn mệt mỏi để tìm thấy sức chiến đấu mới. Tôi nghĩ, chính vì vậy mà thơ Phu tử rất mới, ít nhất là đối với những con người của nó.

# Vài mẹo về phong cách khoa học

Phong cách khoa học tuy chỉ là một bộ phận của phong cách ngôn ngữ văn học nhưng liên quan trực tiếp với tiến bộ xã hội. Các thành tựu KHKT muốn nhập vào quần chúng phải khoác một vỏ ngôn ngữ ăn khớp với nó. Trình bày một thành tựu của KHKT thực chính xác, gẫy gọn, dễ hiểu, không phải là dễ. Khoa học vốn là kỷ luật trong tư duy, đòi hỏi phải được diễn đạt bằng một ngôn ngữ có kỷ luật. Rất tiếc là tiếng Việt hiện nay chưa đạt đến trình độ này. Đây là lĩnh vực Ngôn ngữ học có thể đóng góp để quần chúng đỡ vất vả trong việc tiếp thu khoa học cũng như để giúp các nhà khoa học trình bày tư tưởng mình chính xác nhưng vẫn Việt Nam, sâu sắc nhưng vẫn rất dễ hiểu.

**1.** Một ngôn ngữ khoa học, dù đó là tiếng Việt hay tiếng Nga, đều phải đạt được bốn tiêu chuẩn là: một nghĩa, đúng hoàn cảnh giao tiếp, nhịp nhàng và ngắn gọn. Một người theo dõi lịch sử các ngôn ngữ Châu Âu thì nhất định nhận thấy rằng những đặc điểm này mà các ngôn ngữ phương Tây đạt

được hoàn toàn không phải ông trời ban cho, cũng không phải tự thân kiến trúc ngay lập tức cấp cho các ngôn ngữ ấy. Nó là do cái kỷ luật của tư duy mà những người viết đã vui lòng chấp nhận. Cái tính trong sáng, chính xác của tiếng Pháp là do những cố gắng hết sức nhẫn nại của bao thế hệ các nhà ngữ pháp mới đạt được. Một ngôn ngữ như tiếng Nga, tiếng Đức có vô số cách biểu hiện, đặc biệt về trật tự các từ, nhưng sở dĩ các ngôn ngữ này đạt được trình độ chính xác như hôm nay, là do chỗ người viết chấp nhận một kỷ luật, tức là một sự lựa chọn rất khe khắt. Người ta đã vứt bỏ tính tự do tản mạn của thói sản xuất riêng lẻ dù chỉ là trong các sản phẩm tinh thần để chấp nhận một ngôn ngữ về một mặt nào đó thiếu bóng bẩy, thoải mái, nhưng là ngôn ngữ của một tư duy mới. Lịch sử ra đời của ngôn ngữ ấy chỉ mới có vài thế kỷ thôi.

Một nghĩa, tức là chỉ có thể hiểu một cách, không cần đến ngữ cách. Đúng hoàn cảnh giao tiếp, trước hết nghĩa là Việt Nam, đúng như người Việt Nam nói, đồng thời phù hợp với môi trường giao tiếp. Có hai môi trường, môi trường của nhân dân nói chung, và môi trường của giới khoa học trong ngành đã chọn. Trong bài này chúng tôi chỉ xét đến môi trường thứ nhất. Nhịp nhàng, là câu văn phải hấp dẫn, đọc nghe thú vị. Ngắn gọn, nghĩa là tiết kiệm được thời gian ở vào thời buổi chúng ta phải nhanh chóng đuổi kịp thế giới.

Trong bài này, để tiết kiệm thời gian, về mỗi điểm chúng tôi chỉ nói một hai mẹo. Chuyện này không dễ dàng chút nào cho nên chúng tôi mới chuẩn bị công trình một nghìn linh một

mẹo dịch mà thực chất là sự mò mẫm của một đời làm công tác dịch thuật để tìm cho ra những cách diễn đạt rất Việt Nam đồng thời lại phù hợp với yêu cầu thời đại mới đặt ra. Công trình ấy cũng như trong bài này bắt buộc phải nói đến những thiếu sót của tiếng Việt. Tôi biết có nhiều người sẽ chê trách tôi, bởi vì đối với họ nói đến bất kỳ thiếu sót nào cũng là mưu toan chống đối. Tôi đành phải trả lời họ rằng tôi làm khoa học, mà làm khoa học là nêu lên sự thiếu sót để tìm cách bổ cứu. Còn nhiệm vụ ca ngợi tuy hết sức cần thiết nhưng chưa bao giờ là nhiệm vụ của nhà khoa học cả.

**2.** Tiếng Việt, gồm những đơn vị không biến đổi chắp lại với nhau để thành câu. Cũng như tiếng Hán, tiếng Thái, tiếng Khmer và đa số các ngôn ngữ Đông Nam Á, nó thiếu tính một nghĩa. Tình trạng này trước hết là do tình trạng các ngôn ngữ này không có sự phân biệt giữa một kiến trúc từ pháp với một kiến trúc cú pháp. Một kiến trúc như *anh em* khi là kiến trúc cú pháp có thể có những nghĩa sau đây:

1. Nghĩa của một kiến trúc đẳng lập, tương đương với *anh và em.*
2. Nghĩa của một kiến trúc sở hữu có nghĩa là: *anh của em.*
3. Nghĩa của một kiến trúc chỉ lựa chọn, có nghĩa là: *anh hay là em.*
4. Nghĩa của một kiến trúc sở hữu giữa một đại từ với một danh từ tương đương với: *người anh của mày, người anh của tôi.*

Thế rồi khi nó được xem như một kiến trúc từ pháp, lại có thể có những nghĩa mới, như sau:

5. Danh từ tập hợp có nghĩa tương đương với các *bạn.*

6. Động từ chỉ thói quen với nghĩa là *chơi bời;*

7. Tính từ có nghĩa là *thân mật.*

Đó là bảy nghĩa chính chung cho những ngôn ngữ không biến đổi hình thái. Dĩ nhiên, ở một ngôn ngữ có trật tự ngược như tiếng Hán, thì có sự thay đổi đôi chút về nghĩa nhưng vẫn không có sự thay đổi về quan hệ: *huynh đệ* có nghĩa là đứa em của người anh, đứa em của ông... Nhưng nhìn chung, vẫn là một tình trạng đa nghĩa quá mức.

**3.** Khi các ngôn ngữ này chỉ có mục đích viết văn, làm thơ, kể chuyện... tức là làm những công việc không liên quan tới việc sản xuất, cải tạo thế giới... mà chỉ cốt tiêu khiển, giáo dục... tức là làm những chuyện chỉ thuộc phạm vi kinh nghiệm mà thôi, thì cái ngôn ngữ xưa không những là tốt mà còn tuyệt diệu nữa. Bởi vì chính tính đa nghĩa của nó là nền tảng của nghệ thuật. Dù cho có nhiều người chống lại lý luận nghệ thuật đa nghĩa, nhưng chỉ cần xem lịch sử của nghệ thuật văn học của thế giới này thì đành phải thừa nhận không thể nào có nghệ thuật đơn nghĩa được. Đòi hỏi nghệ thuật đơn nghĩa, tức là chỉ chấp nhận nghệ thuật minh họa Mao Trạch Đông là người chủ trương nghệ thuật đơn nghĩa, nhưng ông lại còn là một nhà thơ, cho nên chính các bài từ của ông lại đa nghĩa và theo khuôn mẫu của Tô Đông Pha chứ không theo những bài nói chuyện ở Diên An.

Nhưng khi dùng cái ngôn ngữ này để tư biện triết học, để làm khoa học, để làm nhà máy nguyên tử chẳng hạn thì thế nào? Liệu có làm được không? Nói đến một ngôn ngữ có giá trị văn học thì chẳng có ngôn ngữ nào có thành tích vượt được tiếng Hán cổ. Nhưng chính cái ngôn ngữ ấy dùng vào triết học thì dẫn tới vô số những cuộc cãi cọ kéo dài trên hai ngàn năm nay về từng câu của Khổng tử, Lão tử.

**4.** Để xây dựng một ngôn ngữ một nghĩa, dứt khoát phải phá vỡ tình trạng nhập nhằng giữa kiến trúc cú pháp với kiến trúc từ pháp, đồng thời phải dán nhãn cho từng kiến trúc một để không cho phép có bất kỳ sự nhập nhằng nào hết. Những cách làm chúng tôi nêu lên để thay thế tính nhập nhằng của kiến trúc *anh em* như chúng ta vẫn thường làm chính là công việc này. Khi chúng ta nói *"anh của em, anh và em, rất anh em, đã anh em... "* chính là làm công việc này. Chỉ khác nhau một điểm: cái mà các bạn làm theo thói quen thì nhà ngôn ngữ học thể hiện thành thao tác, thành mẹo và nêu lên ngữ nghĩa của từng mẹo.

Để đi con đường này, tất cả các ngôn ngữ không biến đổi hình thái đều theo một loạt thao tác như nhau, không hề bắt chước nhau mà lại rất giống nhau. Sự khác nhau chỉ là ở trình độ, hoàn toàn không ở biện pháp. Tiếc rằng sự nghiên cứu loại hình học về ngôn ngữ đã bỏ qua hiện tượng này vì nó quá ít chú ý đến quá trình lịch sử. Tôi lấy tiếng Việt làm thí dụ không phải vì nó là ngôn ngữ của tôi, mà vì nó tiến xa hơn cả trên con đường chuyển hóa ngữ pháp.

**5.** Trước hết cái từ đơn tiết bắt đầu chuyển sang cái từ song tiết rồi đa tiết, vì một lý do giản dị: các từ mặt mày phải khác nhau để dễ nhận diện. Sau đó, các từ chỉ quan hệ lần lượt xuất hiện, quan hệ chỉ số *(những, các)*, chỉ thời gian *(đã, sẽ, đang...)*, chỉ vị trí *(tại, ở...)*, chỉ sở hữu *(của)*, chỉ lý do và mọi quan hệ có thể có. Hàng loạt giới từ xuất hiện. Rồi cuối cùng đoản ngữ ra đời. Ta có đoản ngữ danh từ *(những cái con người)*, đoản ngữ tính từ *(rất đẹp, đẹp vô cùng...)*, đoản ngữ động từ *(đã nhìn thấy được...)*. Từ nay trở đi không phải cái từ thường là đơn tiết đóng vai đơn vị mang chức năng ngữ pháp trong câu nữa, mà một đơn vị mới, trước đây ít khi xuất hiện, nếu có vẫn hết sức rời rạc, còn từ nay trở đi, chính nó chứ không phải cái từ đảm nhiệm chức năng ngữ pháp trong câu. Từ nay trở đi, cái từ chỉ là biểu hiện của một đoản ngữ mà thôi. Điều này cũng hệt như một từ Nga, một từ Đức, Pháp hay Latinh... chỉ là biểu hiện của một paradigme (hệ biến hóa) của chính nó. Tôi đã nói đến hiện tượng này trong bài *Tiếp xúc ngữ pháp* trong quyển "Tiếp xúc ngôn ngữ Đông Nam Á", Nhà xuất bản ĐNA, Hànội, 1983.

Và cùng với điều này, xuất hiện vô số những biểu thức nối ý mà chúng tôi đã nói đến trong bài *Mẹo dịch các biểu thức nối ý*. Đây là những khớp xương của tư duy suy lý (pensée discursive) tiêu biểu cho ngôn ngữ khoa học.

**6.** Bây giờ nói đến công việc của nhà Ngôn ngữ học đối với tiếng Việt trong lúc này. Nhiệm vụ ca ngợi là thuộc các nhà văn, các nhà thơ. Nhiệm vụ phân loại là thuộc các nhà

Ngôn ngữ học chỉ xét mô hình vì mô hình. Điều này rất thú vị và cũng rất khó, nhưng khó lòng chứng minh nó góp được gì cho sự phát triển ngôn ngữ khoa học. Có hai nhiệm vụ trước mắt rất hiển nhiên. Một là tìm các biện pháp để đẩy mạnh tiếng Việt về hướng khoa học. Thứ hai, bảo vệ bản sắc tiếng Việt không cho nó biến thành tiếng Việt - Âu trong sự tiếp xúc này. Vì tôi làm nghề dịch để sống nhưng lại làm Ngôn ngữ học để giải trí, cho nên tôi nghĩ ra cách giải trí khi kiếm sống. Do đó tôi xin nói vài mẹo rất dễ làm.

**7.** Người Việt rất thích dùng những con số. Cho nên nói tứ phía, muôn màu, hai thân, trăm phương ngàn kế... thì dễ nghe hơn là nói tất cả các phía, tất cả các màu... Khi văn bản là hai người trở lên, như Marx, Engels, Lênin rồi tiếp đến một đại từ số nhiều chỉ các vị ấy sẽ gây khó khăn cho người dịch. Dịch là họ thì dứt khoát không ổn. Mẹo rất đơn giản: dịch là ba người, ba ông thế là xong. Người Việt nói *tôi thấy thế, nói thế, biết thế,* chứ không nói *tôi thấy cái đó...* Họ nói *cái gì đây, cái gì đó...* chứ không nói như ta thường dịch *đây là cái gì, đó là cái gì...* Người Việt không lặp lại danh từ sau khi đã nói nó một lần. Thí dụ nếu như trước đó đã nói đến quyển sách thì sau đó không thích nhắc đi nhắc lại đến quyển sách mà chỉ dùng loại từ quyển mà thôi. Khi trình bày hành động, người Việt thích theo thứ tự trước sau của các hành động: *Mời ông lên gác, vào phòng ba, gặp ông giám đốc bàn chuyện công tác: Nhớ nhắc ông mai đến Ủy ban họp bàn chuyện tăng lương...* chứ không nói: *Mời ông lên gặp ông giám đốc. Ông*

*ta ở phòng ba. Mai Ủy ban có cuộc họp tăng lương,ông phải đến dự.* Chính vì người Việt có thói quen này *cho nên* thích đặt nguyên nhân trước kết quả (Vì tôi thiếu tiền, nên không mua được xe đạp), điều kiện trước hành động (Nếu như tôi nghe anh, tôi đã thi đỗ)... Không phải ta không có quyền thay đổi trật tự, khi ta nhấn mạnh đến kết quả, điều kiện thì vẫn có thể đưa ra sau nhưng thông thường thì không cần thiết. Người Châu Âu rất thích lối dùng hai phủ định để nêu một khẳng định tuyệt đối, nhưng người Việt vẫn thích lối khẳng định tuyệt đối hơn mà không dùng đến hai phủ định. Họ quen nói: *Mày chẳng qua là thằng lừa đảo; Tôi đành phải đi; Trước sau đó là sự thực...* chứ không thích nói: *Mày là thằng lừa đảo không hơn không kém, Tôi không thể không đi, Đó không gì khác hơn là sự thực...*

**8.** Không nên viện cớ là đã viết chuyện khoa học thì phải viết cho khó đọc mới tỏ ra sâu sắc. Trái lại nói được những vấn đề khoa học khó bằng ngôn ngữ ai đọc cũng hiểu mới là tài giỏi.

Trong bài này chúng tôi sẽ không bàn đến khía cạnh nghệ thuật của một thông báo tiết tấu nhịp nhàng. Có một thời gian khía cạnh này đã bị lạm dụng biến thành lối văn chương đối chọi, rất phù phiếm. Tôi chỉ bàn đến khía cạnh ngữ pháp của nó. Chỉ riêng hiện tượng này cũng đủ chứng minh nốt sự thực: Người Việt rất thích câu văn nhịp nhàng, và nếu như ta có thể viết văn khoa học một nghĩa, ngắn gọn mà vẫn có tiết tấu nhịp nhàng thì lại càng hay.

Một câu tiếng Việt gồm những âm tiết không biến đổi chắp lại mà thành. Mới thoạt nhìn nó hình như thiếu chất xi măng ngữ pháp như trong các ngôn ngữ Châu Âu. Các từ Châu Âu có thể biến đổi về hình thái nên chia ra thành từng khối rắn chắc, mỗi khối là một vế về chức năng ngữ pháp (chủ ngữ, vị ngữ, bổ ngữ...). Các vế ấy lại móc xích vào nhau bằng sự tương hợp ngữ pháp.

Đó là thoạt nhìn. Thực ra ngôn ngữ nào cũng có chất xi măng ngữ pháp cả, và tiếng Việt cũng như một số ngôn ngữ không biến hóa hình thái mà sau này tôi có học cũng thế.

**9.** Một ngôn ngữ không phải là một khối lượng từ với các nghĩa của chúng. Các từ sở dĩ tạo nên được một câu nói là vì trước hết có cái mã tương hợp làm cho các từ này gắn bó với nhau tạo thành câu nói. Cái mã tương hợp ấy trước tiên là tương hợp ngữ nghĩa đã, và hiện tượng tương hợp ngữ nghĩa mới là hiện tượng phổ quát. Điều này sẽ chứng minh khi nói đến ngữ pháp ngữ nghĩa. Còn hiện tượng tương hợp hình thái ngữ pháp chỉ là một trường hợp cá biệt của các ngôn ngữ biến tố mà thôi.

Trong công trình này sẽ có những bài riêng nói đến những chuyện mà ngữ pháp truyền thống không chấp nhận như ngữ pháp ngữ nghĩa, ngữ pháp trật tự, ngữ pháp số lượng âm tiết là những ngữ pháp thực tế thông dụng trong các ngôn ngữ không biến hóa hình thái, ít nhất là cũng quen thuộc với các ngôn ngữ này không kém cái gọi là ngữ pháp vẫn thông dụng trong các ngôn ngữ biến tố.

Để cho dễ đọc, trong bài này chúng tôi không bàn đến lý luận mà chỉ nói về mẹo.

**10.** Khi một câu văn có nhiều vế, mỗi vế có nhiều bộ phận thì nên bố trí các bộ phận này theo trật tự âm tiết tăng dần. Nếu vi phạm trật tự này lập tức có một câu văn lủng củng. Thí dụ nói: *Tôi, cha anh, bạn bè, tất cả bà con đều đón tiếp anh niềm nở* thì rất dễ nghe. Nhưng viết theo trật tự ngược lại như "Tất cả bạn bè, cha anh, tôi, bà con... " thì đọc nghe lủng củng. Khi một câu văn có nhiều vế phụ thì nên thêm chữ *"thì"* ở vế chính để tách nó ra. Thí dụ: "Nếu quân địch đến trong khi chúng ta chưa kịp chuẩn bị thì anh sẽ làm gì? Câu này nếu thiếu chữ *"thì"* sẽ không biết vế nào là chính.

Khi hai, ba kiến trúc đều có giá trị thông báo như nhau, thì nên chọn kiến trúc nào ngắn hơn, bởi vì tiết kiệm thời gian là một yêu cầu của câu văn khoa học. Nói một cách khác thì cũng không hơn gì nói khác đi, viết *tôi đọc công trình của tôi* thì vẫn cần thiết bởi vì đây có thể là công trình của người khác. Nhưng *tôi viết công trình của tôi* thì thường là không cần thiết, trừ phi tôi muốn nhấn mạnh quyền sở hữu của mình.

Khi có nhiều chủ ngữ cùng làm một hành động thì phải có chữ "thì" trước hành động, nếu không, không nêu bật được chủ ngữ như một tổng thể, ví dụ: *Các bạn tôi, những người trong cuộc, những người nước ngoài đều biết anh.*

**11.** Tính sáng rõ của một tư tưởng do cái gì quyết định?

Nó do chỗ ta nắm ngay được lập tức nội dung của thông báo. Trong một câu nói, nội dung ấy là quan hệ Chủ ngữ - Vị ngữ - Bổ ngữ. Trong các ngôn ngữ Châu Âu, ba vế này thường bị cách ra bởi những vế chêm. Ta không nên bắt chước. Họ thích làm thế là vì ba vế này ở họ đã có sẵn những dấu hiệu rất cụ thể đánh dấu sự gắn bó về tương hợp ngữ pháp rồi. Chúng có tách khỏi nhau cũng chẳng thiệt hại gì cho thông báo cả, trái lại khẳng định được tính độc lập tương đối của chúng. Ngược lại trong tiếng Việt vốn dĩ không có biến đổi hình thức, nếu để chúng tách xa nhau thì thông báo sẽ mất tính gắn bó. Còn đối với các vế phụ thì nên theo một cách bố trí quen thuộc nhất, dễ hiểu nhất, cách bố trí của trên 90 phần trăm các câu Việt Nam.

Câu văn Việt Nam trung hòa, tức là chỉ thông báo sự việc mà thôi theo thứ tự như sau:

Thời gian - địa điểm - Chủ - Vị - Bổ - Biện pháp.

"Hôm qua, ở Thanh Hóa, dân quân ta đã bắn rơi hai máy bay địch bằng súng trường".

Khi gặp một câu văn nước ngoài có cách bố trí các vế phức tạp, các bạn cứ sử dụng mẹo này, chắc chắn có một câu văn Việt Nam dễ hiểu. Khi nào muốn nhấn mạnh địa điểm, tức là thông báo về địa điểm, thì cứ đưa địa điểm xuống dưới cùng. Chẳng hạn để trả lời câu hỏi:

- "Dân quân ta hôm qua đã bắn rơi hai máy bay ở đâu?" thì câu trả lời sẽ là:

"Hôm qua dân quân ta đã bắn rơi hai máy bay ở Thanh Hóa".

Và cứ như thế. Nếu nhấn mạnh vào thời gian thì đưa thời gian xuống cuối câu. Trái lại muốn nhấn mạnh về biện pháp thì lại đưa biện pháp lên đầu câu. Cứ theo mẹo này sẽ tránh khỏi vô số câu lủng củng. Đặc biệt nên nhớ tục của Việt Nam không phải là tục ở tiếng người ta. Do đó phải cảnh giác. Thí dụ, không mấy người dịch đúng cái câu đơn giản này của tiếng Anh: Yesterday, I came here. Câu này phải dịch là *"Tôi đến đây hôm qua"*, trái lại câu *"Hôm qua tôi đến đây"* chính là để dịch "I came here yesterday".

**13.** Điều cản trở quan trọng nhất khiến cho câu văn Việt Nam mang sắc thái Việt Âu đó là lối lạm dụng các kiến trúc danh từ. Đọc một bài văn Việt Nam hay nghe trình bày, ta luôn luôn bắt gặp những kiến trúc danh từ được dùng một cách thừa thãi. Những chữ như vấn đề, sự... được dùng quá nhiều. Là người bênh vực cái mới tôi hoan nghênh kiến trúc danh từ. Kiến trúc này quả thực là mới có và là bắt nguồn từ các kiến trúc danh từ phương Tây. Mặt khác, ngay ở phương Tây kiến trúc này cũng mới. Câu văn Latinh chỉ có kiến trúc động từ cũng như câu văn Việt Nam trước khi tiếp xúc với phương Tây. Ngay ở Pháp vào thế kỷ XVII, Bossuet vẫn còn nói phần nào gần như chúng ta ngày xưa. Hiện nay thì kiến trúc danh từ làm bá chủ trong ngôn ngữ phương Tây. Tôi còn nhớ ngày tôi học ở một trường trung học Pháp, lúc

tôi nói những câu văn Pháp theo kiến trúc động từ thì thầy giáo cười bảo nó là tiếng Pháp thế kỷ XVII. Tuy có hiện tượng này, nhưng khi hai kiến trúc có giá trị thông báo ngang nhau việc gì lại không nói cho dễ hiểu? Điều thú vị tôi nhận thấy là không phải những người giỏi các ngôn ngữ phương Tây dùng nhiều các kiến trúc này mà là các em học sinh không rành ngoại ngữ.

Nói: *Thấy quân ta đến, quân địch tháo chạy* rõ ràng là dễ hiểu hơn *Trước sự xuất hiện của quân ta, quân địch tháo chạy*. Tôi thường băn khoăn tại sao không nói: *Được Đảng quan tâm, nhà máy đã hoàn thành kế hoạch* mà nhất thiết phải nói *Dưới sự quan tâm...*

Mặt khác, kiến trúc danh từ có một vẻ trang trọng nhiều khi không cần thiết. Nếu bạn là một ông bộ trưởng thì những câu như bạn vẫn nghe: *Sự có mặt của ngài làm anh em phấn khởi,* là chuyện thích hợp. Nhưng nếu bạn nghe câu ấy trong khi mình chỉ là một người bình thường thì sẽ thấy kênh kiệu và thích cách diễn đạt động từ hơn: *Anh đến đây, anh em rất mừng*. Các bạn cứ thí nghiệm xem: hãy đổi các kiến trúc danh từ trong các tác phẩm dịch hay các trang viết của bạn thành kiến trúc động từ, chỉ dùng kiến trúc danh từ khi thực sự cần thiết, bạn sẽ không bị thiệt thòi chút nào hết. Trái lại, bạn sẽ có những câu văn dễ hiểu và Việt Nam.

**14.** Tôi không dám tin mình đã viết nổi câu văn khoa học. Nhưng tôi quyết tâm học viết câu văn này. Cho nên có một

vài mẹo. Tôi trở lại luận điểm gốc. Làm khoa học là chấp nhận một kỷ luật trong tư duy. Việc diễn đạt nó đòi hỏi một ngôn ngữ có kỷ luật. Mình chịu vất vả một chút thì bạn đọc đỡ vất vả. Mà bạn đọc thì đông. Cho nên chịu vất vả rất bõ công.

(Báo cáo tại Trường Đại học ngoại ngữ, năm 1984)

# MỤC LỤC


- Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học 5
- Bàn về phương pháp luận trong khoa học xã hội 11
- Tu từ học từ vựng Việt Nam, sự thức nhận 19
- Thơ là gì? 31
- Cách tiếp cận Nguyễn Trãi trên cơ sở hệ thống ứng xử vật chất của Việt Nam 47
- Cấu trúc ngôn ngữ và cảm giác thẩm mỹ 67
- Câu đối, nội dung của nó 97
- Qua "Đẻ đất đẻ nước" ta thấy cả một nền Văn hóa cổ Đại Việt Mường 129
- Cái hay của thơ Đường 147
- Phụ lục 179
- Mẹo dịch thơ chữ Hán ra chữ Việt 183
- Phong cách thơ của Nguyễn Bỉnh Khiêm 195
- Vài mẹo về phong cách khoa học 215

# CÁCH GIẢI THÍCH VĂN HỌC BẰNG NGÔN NGỮ HỌC

PHAN NGỌC

Chịu trách nhiệm xuất bản:

**LÊ HOÀNG**

Biên tập:

**NGUYỄN LÊ MY HOÀN**

Vẽ bìa:

**VIỆT HẢI**

Sửa bản in:

**TUẤN HIỆP**

**NHÀ XUẤT BẢN TRẺ**

161B, Lý Chính Thắng – Quận 3 – Thành phố Hồ Chí Minh

ĐT: 8.465596 fax: 8.437450

In 1.500 cuốn, khổ 14x20cm, tại Xí nghiệp in Nguyễn Minh Hoàng số 100 Lê Đại Hành, P.7, Q.11, TP. HCM. ĐT : 8555812-8552517. Số đăng ký kế hoạch xuất bản 970/7 do Cục xuất bản cấp ngày 25-9-1999 và giấy trích ngang KHXB số 962/99. In xong và nộp lưu chiểu tháng 1 năm 2000.

SÁCH DỊCH CHÍNH :

- Chuyện làng nho ( 1961 )
- Sử ký Tư Mã Thiên ( 1964 )
- Tuyển tập kịch Sêch-xpia ( với nhiều người ) ( 1963 )
- Trần trụi giữa bầy sói ( cùng Xuân Oánh ) ( 1985 )
- Dêvit Copơcphin ( 1985 )
- Hàn Phi Tử ( 1990 )

BIÊN SOẠN :

- Thần thoại Hy Lạp ( 1980 )
- Từ điển Anh -Việt ( 1994 )

SÁCH NGHIÊN CỨU :

- Cách chữa lỗi chính tả cho học sinh ( 1980 )
- Tiếp xúc ngôn ngữ ở Đông Nam Á
( cùng Phạm Đức Dương ) ( 1983 )
- Nội dung xã hội và mỹ học của Tuồng Đồ
( cùng Lê Ngọc Cầu ) ( 1984 )
- Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong truyện Kiều ( 1985 )
- Đỗ Phủ, nhà thơ dân đen ( 1990 )
- Mẹo giải nghĩa các từ Hán - Việt ( 1991 )
- Văn hóa Việt Nam và cách tiếp cận mới ( 1994 )

.....

№ 001-261

**Giá : 16.500đ**